

L. lat. f.

295

hb

5

L. lat. f.

Zeitschrift

295 hb / 5.

Zeitschrift
für
**französische Sprache
und Litteratur**

unter besonderer Mitwirkung ihrer Begründer

Dr. G. Kœrting und **Dr. E. Koschwitz**

Prof. a. d. Akademie zu Münster i. W. Prof. a. d. Universität zu Greifswald

herausgegeben

von

Dr. D. Behrens

Professor a. d. Universität zu Giessen.

Supplementheft V.

enthaltend

Stiefel, unbekannte italienische Quellen
Jean de Rotrou's.

Oppeln und **Leipzig.**

Eugen Franck's Buchhandlung

(Georg Maske)

1891.

Ausgegeben am 1. Mai 1891.

194

Der Zeitschrift werden künftig häufiger als bisher der Fall, Supplementhefte beigegeben werden. Dieselben erscheinen in unbestimmten Zwischenräumen und sind bestimmt, umfangreichere Arbeiten aufzunehmen, welche in der Zeitschrift wegen Raummangels nicht zum Abdruck gelangen können. Jedes dieser Hefte ist einzeln käuflich. Zusammen mit der Zeitschrift bezogen werden dieselben zu ermässigten Preisen abgegeben.

Die Verlagshandlung.

Zeitschrift
für
**französische Sprache
und Litteratur**

unter besonderer Mitwirkung ihrer Begründer

Dr. G. Kœrting und **Dr. E. Koschwitz**

Prof. a. d. Akademie zu Münster i./W. Prof. a. d. Universität zu Greifswald

herausgegeben

von

Dr. D. Behrens

Professor a. d. Universität zu Giessen.

~~~~~  
**Supplementheft V.**

enthaltend

**Stiefel, unbekannte italienische Quellen  
Jean de Rotrou's.**  
~~~~~

Oppeln und Leipzig.

Eugen Franck's Buchhandlung

(Georg Maske)

1891.



Der philosophischen Facultät

der königlichen

Ludwig-Maximilians-Universität

zu

M ü n c h e n

in höchster Dankbarkeit und Verehrung

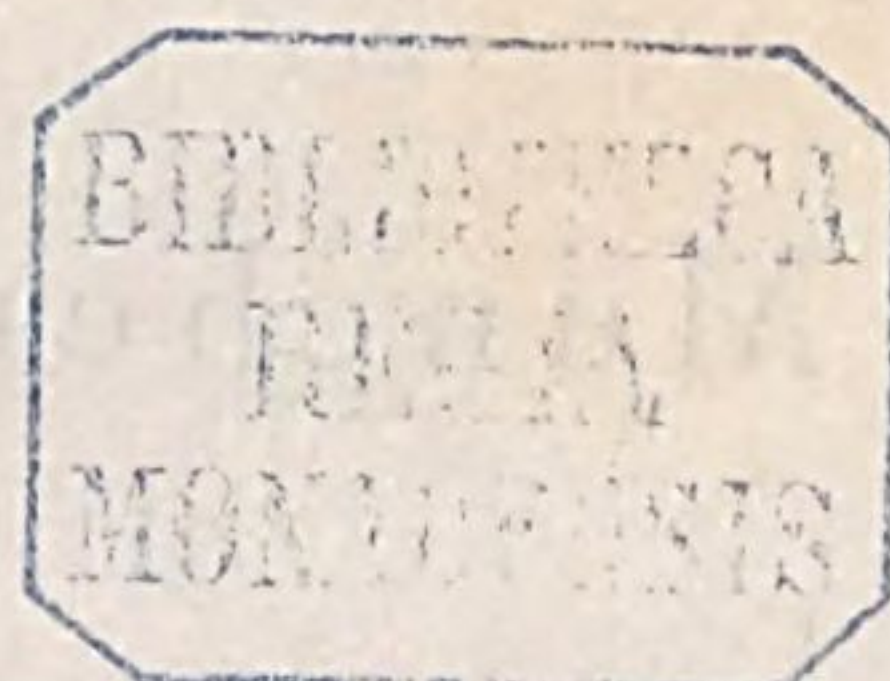
gewidmet

vom Verfasser.

Der philosophischen Facultät

der Universität

König-Maximilians-Universität



Bestandtheil der Universitätsbibliothek

Monach

von der

V o r w o r t.

Seit mehr als 10 Jahren liegen die nachstehenden Blätter, als ein Teil einer grösseren Arbeit über Jean Rotrou, fertig in meinem Pulte. Berufspflichten gestatteten mir nicht, diese zu vollenden, so daß ich ihre Publikation immer und immer wieder verschob. Endlich entschloß ich mich, mit diesem Teil an die Öffentlichkeit zu treten. Ich durfte nicht länger zögern: Hatten mich doch die Arbeiten *Person's* und *Chardon's* schon um die Priorität manches Fundes gebracht.

Es ist merkwürdig, daß Rotrou in Deutschland noch so wenig bekannt ist, obwohl schon vor einem halben Jahrhunderte Graf Schack in seiner preiswürdigen Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien (II p. 683) auf die Bedeutung desselben hingewiesen, und obwohl Rotrou seit zwei Dezennien in Frankreich zu umfangreichen Abhandlungen Veranlassung gegeben hat. Es ist in der That Zeit, daß der Dichter, den die Franzosen neuerdings gern als „*une de nos gloires dramatiques*“ bezeichnen, den Corneille „*son père*“ nannte, aus dem Molière und Racine und zahlreiche *diï minores gentium* in reichem Maße schöpften, auch bei uns — woselbst ihm viele weitaus unbedeutendere Landsleute vorangegangen sind — einige Aufmerksamkeit erfahre.

Mein Hauptaugenmerk gilt heute dem Verhältnis Rotrou's zu seinen (italienischen) Quellen. Ich habe nur wenig die ästhetische Seite betont. Dies zu tun, sowie ein abschließendes Urteil über Rotrou's Stellung im französischen Drama zu geben, behalte ich mir vor, wenn ich das Verhältnis des Dichters zu allen seinen Quellen zusammenhängend betrachte und die Bestrebungen und Strömungen im französischen Drama in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem Gesamtbild vereinige.

Nürnberg, den 25. Juli 1889.

Der Verfasser.

Einleitung.

Der französische Dichter Jean Rotrou ist in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand eingehender Forschungen¹⁾ geworden. Man hat die bisher unbekannten Quellen zweier Dramen (*St. Genest* und *Cléagenor et Doristée*) gefunden, und über das Leben des Dichters etwas mehr Licht verbreitet. Aber so wie wir, trotz jener Untersuchungen, im Grunde nur wenig von der Person und den Verhältnissen des Dichters wissen, so liegt auch noch tiefes Dunkel auf den meisten Quellen seiner Dichtungen. Über das Leben Rotrou's werden wir schwerlich jemals viel mehr erfahren, als uns bereits bekannt ist; anders verhält es sich mit den Quellen und Beziehungen seiner Dramen. Bezüglich der letzteren würde sich das Dunkel vielleicht schon längst gelichtet haben, wenn man den Entwicklungsgang des regelmässigen französischen Dramas aufmerksamer verfolgt und eifriger den Einflüssen nachgespürt hätte, die sich auf dasselbe in den verschiedenen

¹⁾ Abgesehen von den vielen Artikeln in Zeitschriften, die ich hier unmöglich aufzählen kann, erschienen nachstehende Werke:

St.-René Taillandier. *Rotrou, sa vie, ses oeuvres*. Paris, Lahure 1865.

J. Jarry. *Essai sur les oeuvres dramat. de J. Rotrou* Lille Quarré 1868.

Ch. Lemenestrel. *J. Rotrou dit „Le Grand“ etc.* Dreux, Lemenestrel 1869.

E. Fournier *Théâtre français au 16^e et 17^e siècle*, Paris Laplace Sanchez et Cie s. a. II, p. 433—508.

J. de Rotrou. *Théâtre choisi. Avec une étude par Louis de Ronchaud*. Paris, Jouaust. 2 vol. 1882.

Léonce Person. *Hist. du Vérable St. Genest de Rotrou*. P., Leop. Cerf 1882.

— *Hist. du Venceslas de Rotrou*. Paris, L. Cerf 1882.

— *Les Papiers de Pierre Rotrou etc. (Appendice)* P., L. Cerf 1883.

Sölter (Karl). *Grammatische u. lexikal. Studien über J. Rotrou*. Jena Deistung 1882.

Rotrou. *Théâtre Choisi. Nouvelle Édition avec une Introd. et des Notes par T. Hémon*. Paris, Laplace Sanchez et Cie. 1883.

Deschanel (E). *Le Romantisme des Classiques*. Paris C. Levy 1883 (p. 261—287).

Perioden vor Rotrou geltend gemacht haben; denn in Rotrou — das lehrt schon ein flüchtiger Blick auf seine dramatischen Schöpfungen — wiederholen sich alle Bestrebungen, alle Vorbilder früherer Epochen. Er ist der vielseitigste und empfänglichste unter den Dramatikern seiner Zeit. Keiner zeigt eine annähernd gleiche Vertrautheit mit dem antiken und modernen (in- und ausländischen) Drama. Wir finden bei ihm die Nachbildung des antiken Trauer- und Lustspiels, der italienischen *Commedia erudita*, des italienischen Pastoral dramas, der spanischen *Comedia*, des lateinischen Jesuitendramas und sogar Anklänge an das mittelalterliche Mysterium. Rotrou für sich allein giebt uns also ein vollständiges Bild, ich will nicht sagen, des Entwicklungsganges der französischen Bühne, denn die verschiedenen Einflüsse treten bei ihm nicht gerade in derselben Reihenfolge, wie bei dieser auf, aber ein Bild aller jeweiligen Strömungen im französischen Drama. Daher ist ein gründliches Quellenstudium dieses Dichters gewissermaßen eine Vorschule zu einer umfassenden Kenntnis der Geschichte des französischen Theaters. Innige Vertrautheit mit allen den oben erwähnten Literaturen ist sonach unerlässlich zur vollen Würdigung unsres Dichters sowohl, als des gesamten modernen französischen Dramas.

Der erste fremde Einfluss, den das französische Drama erfuhr, war derjenige Italiens. Italienische Tragödien, Komödien und Stegreifspiele und italienische Schauspieler erlösten Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus den Fesseln der mittelalterlichen Bühnenspiele und behaupteten im Anschluss an die

J. Herzer. *O životě a spisech Jeana Rotroua*. (Pg. des 1. böhm. Staats-Real- und Obergymnasiums. wo? 1883? siehe Ztschr. für nfrz. Spr. u. Litter. V, 2 p. 46).

L. Curnier. *Étude sur Rotrou*. Paris Hennuyer 1885. 8°.

H. Chardon. *La vie de Rotrou mieux connue etc.* Paris A. Picard u. Le Mans Pellechat 1884.

L. Meslet. *Notice biogr. sur J. Rotrou*. Chartres 1886.

Von älteren Arbeiten verdienen besondere Erwähnung:

Raynouard. *Journal des Savans* 1821—23.

Clement de Ris. *Portraits à la Plume*. Paris Didier 1853.

Guizot. *Corneille et son temps*. Paris 1852 und später wiederholt gedruckt. Nach der Vorrede des Verfassers war seine Frau wesentlich bei der Abfassung betheiligt und das Buch erschien bereits 1813 unter dem Titel: *La vie de P. Corneille*. (Rotrou: p. 362—405 édit. 1866).

Delavigne (Ferd.). *La Tragédie chrétienne au XVII. siècle*. Toulous. 1847. (Rotrou p. 77 ff.)

Eine erschöpfende Bibliographie gedenke ich an anderer Stelle zu geben

Alten, die ihnen ja selbst als Muster dienten, ihren überwiegenden Einfluß während des ganzen Jahrhunderts, und als sie an der Schwelle des 17. Jahrhunderts, infolge der geänderten Geschmacksrichtung, zurücktreten mußten, so übernahm ein anderes Kind der apenninischen Halbinsel, das italienische Pastoraldrama, die Vorherrschaft bis zum Erscheinen von *Corneille's Cid*. Es läßt sich zwar nicht erweisen, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß Rotrou die französischen Nachahmer der Italiener im 16. Jahrhundert — *Jodelle, Grevin, de la Taille, R. Belleau, Larivey, d'Amboise, Tournebu, Godard* u. a. — sei es alle, sei es den einen oder anderen — kannte. Jedenfalls schließt er sich ihnen, bewußt oder unbewußt, an. Betrachten wir daher heute Rotrou als den Fortsetzer der Bestrebungen des 16. Jahrhunderts, als den Nachahmer des *Cinquecentistendramas*.

Bezüglich dieses letzteren selbst, über welches ich eine umfassende Arbeit vorbereite, unterlasse ich es hier, eine vielleicht Manchem willkommene Charakteristik zu geben. Das Nötigste wird man weiter unten eingestreut finden; im übrigen verweise ich auf die gediegene Darstellung in *Gaspary's* Geschichte der italienischen Literatur (II. Band)²⁾ und wende mich sofort den Nachahmungen Rotrou's zu.

²⁾ Aus der weitschichtigen, planlosen, vom hundertsten ins tausendste springenden Arbeit Klein's (im IV. und V. Bande seiner Geschichte des Drama's) wird man eher alles, denn ein klares, vollständiges Bild von dem italienischen Renaissancedrama empfangen. Wenn ich daher nicht auf ihn verweise, so bin ich gleichwohl weit entfernt davon, zu verkennen, daß der vielbelesene Mann, neben zahllosen, oberflächlichen und verkehrten Urteilen, oft auch sehr geistreiche fällt.

Die Quelle
der
PÈLERINE AMOUREUSE

Tragi - comédie.

Die Quelle

von

PÉLERINE AMOUREUSE

Paris



Verlag von J. Neumann, Neudamm



Nach verschiedenen dramatischen Versuchen, die teils zeitgenössischen Romanen, teils dem klassischen Altertum, teils dem spanischen Repertoire entnommen waren, wählte Rotrou für seine Tragikomödie

LA PÈLERINE AMOUREUSE

direkt ein italienisches Lustspiel als Vorbild. Ich sage direkt; denn indirekt lässt sich schon bei früheren Kindern seiner Muse die italienische Herkunft ableiten. Es wird schwer zu ermitteln sein, welches die äussere Veranlassung war, die den jugendlichen Dichter bewog, die unerschöpflichen Fundgruben, welche Spaniens Drama bot, zu verlassen und zu den halb in Vergessenheit geratenen dramatischen Erzeugnissen der apenninischen Halbinsel zu greifen. Führte ihm der Zufall gedruckte italienische Stücke in die Hände? Spielte um jene Zeit, wie schon so oft früher, eine italienische Schauspieltruppe vorübergehend in Paris? Bei dem Mangel an Nachrichten hierüber müssen wir die Frage vorerst unerörtert lassen.

Nach der Angabe der Verfasser der *Histoire du Théâtre français*¹⁾ brachte der Dichter das Stück schon 1634 auf die Bühne. In die Hände des Buchhändlers gelangte es, wie wir aus einem wichtigen von Jal²⁾ mitgeteilten notariellen Akt ersehen, erst am 17. Januar 1637. Da es hier unter 10 Dramen als das erste erscheint und thatsächlich auch zuerst, kaum 4 Wochen nachher, aus der Presse hervorging,³⁾ so mag die Angabe der Brüder Parfait annähernd richtig sein.

¹⁾ *Parfait V. p. 70.* Das gleiche Datum haben auch die übrigen Werke über das franz. Theater, wie *Mouhy, Abrégé de l'hist. du Th. franc. I, 364,* die *Annales dramat. VII, 269,* die *Anecdotes dramat. II, 45. u. s. w.*

²⁾ *Dictionn. critique de Biographie et d'histoire 2. ed. Paris Plon 1872 p. 1080.*

³⁾ *La | Pelerine | Amoureuse | Tragi-comédie | de Rotrov. | A Paris | chez Anthoine de Sommaville au | Palais dans la petite Salle, à l'Escu de France. 1637. Avec Privilege du Roy. 115 S. 4^o. (privil. 7 Février 1637, achevé d'imprimer 20 Févr. -- Nach Beauchamps' „Recherches sur les Theatres“, ed. in 8^o II. p 109 f. soll das Stück unter dem Titel „La Pelerine amoureuse ou l'Angelique T. C. etc.“ bei demselben Verleger und im gleichen Jahre erschienen sein, was uns zwänge, eine 2. Auflage anzunehmen, da der Zusatz „ou l'Angelique“ bei der mir vorliegenden fehlt.*

Rotrou's *Tragi-comédie* ist, der Titel deutet darauf hin, eine Nachahmung des italienischen Lustspiels

LA PELLEGRINA

des Rechtsgelehrten Girolamo Bargagli.⁴⁾ Dieses letztere wurde 3 Jahre nach dem Tode seines Verfassers (starb 1586) bei der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand I. von Medici mit Christina von Lothringen zu Florenz (1589) mit grossem Pomp⁵⁾ aufgeführt und noch in demselben Jahr zum ersten Mal⁶⁾ gedruckt. Sein ungewöhnlicher Erfolg wird nicht nur durch seine zahlreichen Auflagen,⁷⁾ sondern auch durch den Umstand, dass es sich noch im 17. Jahrhundert auf dem Repertoire der ital. Bühnen befand,⁸⁾ zur Genüge bewiesen. Nichtsdestoweniger glänzt es bei Klein und anderen, die sich mit dem ital. Drama oder ausführlicher mit der ital. Litteraturgeschichte beschäftigt haben, durch seine Abwesenheit. Der einzige, der das Lustspiel beachtete, war E. Camerini, wenigstens beabsichtigte er, wie aus seinem *Precursori del Goldoni* (Mil. 1872 S. 117) ersichtlich ist, es herauszugeben.

Die Inhaltsangabe, welche ich, behufs Vergleichung mit der Nachahmung Rotrou's, hier zu geben habe, wird zeigen, ob das Stillschweigen der Historiker gerechtfertigt ist oder nicht.

⁴⁾ Geboren zu Siena; sein Geburtsjahr wird von den Biographen nicht angegeben. Er wirkte zuerst als Lehrer (*pubblico lettore*) des Civilrechts in seiner Vaterstadt, dann als Richter (*auditore della ruota civile*) in Florenz, später in Genua. Endlich kehrte er in seine Heimat zurück und machte sich dort als Anwalt einen grossen Namen, so dass er wieder nach Genua als Richter berufen wurde. Doch bevor er noch diesem Rufe Folge leisten konnte, ereilte ihn der Tod 1586. Er gehörte, wie sein gleichfalls litterarisch thätiger Bruder Scipione B. (bekannt durch seine Novellen), zu den hervorragendsten Mitgliedern der berühmten Akad. *degli Intronati* und führte als solcher den Namen *Il Materiale*. Näheres über ihn bei *Mazzuchelli Scritt. III* p. 351; *Ghilini Teatro d'huom. litt. I* p. 206. *A. L. Angelis Biogr. d. Scritt. Sanesi I* S. 67., bei welchen noch andere Quellen angegeben sind.

⁵⁾ Ueber die Aufführung erschien ein Werkchen: *Descriz. dell'appar. e degli intermedii fatti, rappr. in Fir. nelle nozze de ser. Don Fredinando di Medici e Madama Cristiana di Loreno etc. Firenze Padovani 1589. 4^o* (von Bastiano de Rossi).

⁶⁾ *Siena, nella Stamperia di Luca Bonetti 1589. 152 S. 4^o.*

⁷⁾ *ivi per Matteo Florimi* (nicht *Florini* wie *Allacci Dram. 1755* sagt) 1589 12^o; ders. 1605 12^o; ders. 1618 12^o. — *Ven. per G. B. Fulciani 1606 12^o* und (nach *Quadrio V. p. 93*) nochmals 1611 12^o; nach demselben Gewährsmann soll es im gleichen Jahre auch bei *Florimi 12^o* erschienen sein; doch ist diese Ausgabe identisch mit derjenigen der *Comedie degli Accad. Intronati de Siena. Siena Bart. Franceschi 1611 2 vol. 12^o*, wo die *Pellegrina* das 2. Stück des 2. Bandes bildet.

⁸⁾ In der Ausgabe *Florimi 1618* bemerkt der Drucker am Ende des Buches: „...essendo stata (la Pellegrina) a quest'ora . . . non pur lettea da molti con particolar gusto e piacere, ma rappresentata con general diletto e speciale splendore in Oruieto, in Mantua ed in altre Città d'Italia.

LA PELLEGRINA⁹⁾ (die Pilgerin).

Wir machen in der 1. Scene die Bekanntschaft Cassandro's, eines Bürgers zu Pisa und erfahren aus einem Gespräche zwischen ihm und einer Dienerin, dass seine Tochter Lepida, die mit einem jungen Manne bald vermählt werden soll, plötzlich irrsinnig geworden ist. Der bekümmerte Vater will den Arzt rufen lassen, allein die Dienerin Giglietta, die Amme, d. h., nach der schon durch das Altertum sanktionierten Komödiensitte, die Vertraute der Braut, hat ihre Gründe, das nicht zu wünschen und weiss den Vater schlau auf den Gedanken zu bringen, dass böse Geister im Spiele seien. Rasch entschlossen eilt Cassandro hinweg, um Don Marcello aufzusuchen, einen Mönch in einem nahegelegenen Kloster, der sich aufs Geisterbannen versteht.

Kaum ist er fort, so erscheint (Sc. 2) M. Terentio, sein Hauslehrer (*Pedante*) und aus seiner Unterhaltung mit der Amme wird uns alsbald klar, welche Bewandtnis es mit der Tollheit Lepida's hat. Das Mädchen und der angebliche Hauslehrer haben sich nach beliebter italienischer Komödiensitte insgeheim ohne priesterliche Einsegnung geheiratet und die Folgen davon beginnen sichtbar zu werden. Die Verrücktheit war daher fingiert worden, sowohl um das Heiratsprojekt des Vaters zu hintertreiben, als auch um ihm den Zustand der Tochter zu verbergen. Der angebliche Hauslehrer (*pedante finto* nennt ihn das Personenverzeichnis), so hören wir ferner, ist der Sohn vornehmer, reicher Eltern. Auf einer Durchreise hat er sich zu Pisa — dem Schauplatz der Handlung — in die reizende Lepida verliebt und, um in ihre Nähe zu gelangen, den Posten eines Erziehers bei Cassandro's kleinem Sohne unter falschem Namen angenommen. Sein wahrer Name ist Lucretio. Da er als schlichter Hauslehrer nie hoffen kann, die Einwilligung Cassandro's zur Heirat mit der Geliebten zu erhalten, so hat er, wie er der Amme erzählt, eben den Seinigen in der fernen Heimat geschrieben und sie um Zusendung der nötigen Legitimationspapiere gebeten. So lange diese noch nicht eingetroffen, möchte Giglietta, bittet der Jüngling, die Hochzeit Lepida's verzögern helfen. Die Amme verspricht ihren weiteren Beistand und entfernt sich.

⁹⁾ Mir liegt folgende Ausgabe vor: *La Pellegrina* | *Commedia* | di M. Girolamo | Bargagli, | *Materiale Intronato*. | *Rappresentata nelle felicifs. Nozze del Serenifs.* | *Don Ferdinando de Medici* | *Granduca di Toscana, e della Serenissima Madama Cristiana* | di Loreno sua con | sorte. | *Nuovamente dal suo vero originale con ogni | maggior diligentia ristampata.* | *In Siena, Appresso i Florimi MDCXVIII.* | *Con licenza de' Superiori.* | *Ad istanza di Bernardino Ferretti Libraro.* | 155 S. 12^o. — Trotz der Versicherung, dass es mit der grössten Sorgfalt gedruckt sei, wimmelt das Stück förmlich von Druckfehlern. Auch in dieser Ausgabe findet sich das Widmungsschreiben des Scipione Bargagli, des Bruders (und nicht, wie es in der *Drammaturgia di L. Allacci ed. 1755 Sp. 616* heisst, des Sohnes) des Girolamo an den oben genannten Grossherzog Ferdinand, welches ursprünglich der *editio princ.* beigegeben war.

Allein geblieben stellt Terentio (Sc. 3) Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glückes an, das ihn von den günstigsten Verhältnissen in der Heimat in langjährige Sklaverei versetzte, und ihm dann die Freiheit wieder gab, um sie mit den Fesseln der Liebe zu vertauschen. Mit Entzücken ruft er sich die Geschichte seiner Liebe ins Gedächtnis. Und wie schwer es ihm, dem feurigen Jüngling, auch fällt, den langweiligen Pedanten zu spielen, er tröstet sich mit Zeus, der um der Liebe willen die Gestalt eines Ochsen und eines Schwanes angenommen habe. Er entfernt sich, um Briefe zur Post zu tragen und dann Lepida's Bräutigam aufzusuchen, begierig zu erfahren, wie des Mädchens verstellter Wahnsinn auf jenen gewirkt habe. Nach seinem Weggang erscheint der Gesuchte (4. Sc.) mit seinem Diener Carletto. Lucretio — so ist auch dieses Jünglings Namen — hat bereits von Lepida's Verrücktheit Kenntniss erlangt. Der Diener empfiehlt seinem Herrn, der durch die Sachlage ganz ratlos ist, die Ehe ruhig zu vollziehen, da doch alle Frauen mehr oder minder vom Teufel besessen seien. Lucretio, in düsterer Stimmung, ist nicht zum Scherzen aufgelegt und bemerkt seufzend, dass das ihm Widerfahrene wahrscheinlich eine Strafe des Himmels sei. Dem erstaunten Diener erzählt er, wie er durch Nachlässigkeit den Tod eines lieben Mädchens verursacht habe. Vor einigen Jahren, so lautet seine Erzählung, lernte er während eines längeren Aufenthalts zu Lyon ein reizendes Mädchen namens Drusilla kennen, welches ihn zu heisser Liebe entflammte. Die Schöne erwiderte seine Glut, wollte ihm jedoch nur dann angehören, wenn der Bund ihrer Herzen den Segen der Kirche empfinde. Aus Gründen, die der Jüngling nicht näher bezeichnet, konnte er die Maid nicht öffentlich heiraten, jedoch verband er sich mit der Geliebten durch eine geheime Trauung. Kaum war dies geschehen, als er dringend nach Pisa zurückberufen wurde, zum grössten Kummer seiner Drusilla, der er das feierliche Versprechen gab, innerhalb eines Jahres zurückzukehren. In Pisa angekommen, wurde er derart von Geschäften in Anspruch genommen, dass zwei Jahre verflossen, ehe er sich loszureissen vermochte. Und wie er endlich, von Sehnsucht getrieben, sich zur Abreise nach Lyon rüstet, erfährt er durch einen vertrauten Freund, der von dort kommt, die Schreckensnachricht, dass seine Geliebte nicht mehr unter den Lebenden weilt. Was ihm den herben Verlust noch schmerzlicher macht, ist die Selbstanklage, dass er durch seine Zögerung das frühe Ende der sich in Sehnsucht nach ihm verzehrenden Liebsten herbeigeführt habe. Die Bitten seiner Eltern haben ihn zwar nach langem, langem Widerstande bewogen, um eine Andere zu freien, aber das Bild der früh Verstorbenen wird stets den ersten Platz in seinem Herzen inne haben. Um so tiefer muss er es empfinden, dass der aus Verzweiflung unternommene Schritt durch den Irrsinn der Erwählten sein Leben ganz unerträglich zu gestalten droht. Er will daher einen Arzt um Rath fragen; als er aber von Carletto hört, dass

kürzlich eine Pilgerin angekommen sei, die sich als Astrologin, Wahrsagerin, Heilkünstlerin ausserordentlich auszeichne, so schickt er den Diener zu ihrer Wirtin, um zu erfahren, ob die Pilgerin seiner Braut helfen könne.

Cassandro, der auf dem Heimwege vom Kloster mit Lucretio zusammentrifft (Sc. 5) sucht den erregten Jüngling zu beruhigen und da derselbe Lepida's Leiden für ein altes, unheilbares erklärt, so spricht er sich ihm gegenüber offen dahin aus, dass er sie von bösen Geistern besessen halte. Doch dagegen werde ein ihm eng befreundeter Mönch, den er eben besucht habe, bald die nötigen Schritte unternehmen. Lucretio ist von dieser Mitteilung durchaus nicht erbaut und äussert unverhohlen seine Abneigung gegen eine Heirat mit einem Mädchen, das verrückt oder besessen sei, oder auch nur gewesen sei. Er lässt sich jedoch von Cassandro bestimmen, noch zuzuwarten. Cassandro ruft hierauf (Sc. 6) Giglietta und giebt ihr den Auftrag, ihre Herrin in die Zelle Don Marcello's zu geleiten, woselbst die Teufelsbeschwörung stattfinden solle, da der Mönch wegen einer Erkältung am Ausgehen verhindert sei.

In der 7. Scene lernen wir einen weiteren Verehrer Lepida's, den deutschen Studenten Federigo (*Scolare Tedesco*) und seinen Diener, den Clown Cavicchia kennen, beide vom Dichter offenbar bestimmt, das sonst ernst gehaltene Lustspiel zu erheitern. Federigo hat von den Vorgängen im Hause Cassandro's schon gehört und will, angeblich um den *Pedante* zu besuchen, dort eintreten und auf diesem Wege näheres erkundschaften, als dieser eben daher kommt. Vergeblich versucht er es (Sc. 8), sich unter allerlei Vorwänden ihm anzuschliessen. Terentio schüttelt den Lästigen ungeduldig ab und tritt allein in's Haus. Damit schliesst der erste Akt.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet Drusilla in Pilgertracht mit ihrem Begleiter Ricciardo, einem langjährigen Diener ihres Hauses. Der Zuschauer oder Leser findet zu seiner freudigen Ueberraschung, dass die Langbeweinte noch lebt und ahnt wohl auch, dass sie die Pilgerin sei, die sich so rasch einen ungewöhnlichen Ruf zu erwerben wusste. Drusilla und ihr Begleiter haben sich Pisa angesehen und letzterer spricht in beredten Worten sein Entzücken über die interessante Stadt aus. Gleichwohl bleibt es ihm unerklärlich, dass seine Herrin nun schon so lange an diesem Platze weilt, sie, die doch ein anderes Reiseziel habe. Nach einigem Zögern erklärt ihm Drusilla den Grund, indem sie ihm die Geschichte ihrer Liebe erzählt, dieselbe Geschichte, die wir bereits aus Lucretio's Munde vernommen haben. Ueber ihren vermeinten Tod erhalten wir den Aufschluss, dass die Sehnsucht

nach ihrem Geliebten und der Gram über sein langes Ausbleiben ihr einst eine todähnliche Ohnmacht zugezogen habe, so dass man sie wirklich für tot hielt und Anstalt zu ihrer Beerdigung traf. Schon waren viele Leute gekommen um die Leiche aufgebahrt zu sehen, schon war alles im Hause schwarz gekleidet, als sie plötzlich wieder zu sich kam. Nach ihrer völligen Wiederherstellung giebt sie ihrem Oheim gegenüber, in dessen Hause sie lebte, vor, dass sie zu ihrer Genesung eine Pilgerfahrt nach Rom gelobt habe und machte sich auf den Weg nach Italien mit der Absicht — ihren Geliebten aufzusuchen. Ihre Pilgerschaft ist also eine verstellte (*pellegrinaggio finto*). In Pisa hat sie leider erfahren müssen, dass sie einen Ungetreuen liebt, der im Begriffe steht, sich mit einem anderen Mädchen zu verheiraten, daher hat sie sich ihm nicht entdeckt und würde die Stadt wieder längst verlassen haben, wenn sie nicht zufällig von ihrer Wirtin vernommen hätte, dass die Erkorene ihres Ungetreuen plötzlich verrückt geworden sei. Nun lebt neue Hoffnung in ihr auf; denn Lucretio, davon ist sie fest überzeugt, wird jene ausschlagen, somit wieder frei werden und reuig in ihre Arme zurückkehren; denn nach Art der Liebenden sucht sie den Freund ihres Herzens, trotz der gegen ihn zeugenden Thatsachen, zu entschuldigen. Sie entfernt sich und auf der Bildfläche erscheint die bereits viel erwähnte Lepida in Gesellschaft ihrer Amme (Sc. 2). Beide wollen sich zu Don Marcello begeben, vor welchem Lepida grosse Furcht hegt. Ihre Vertraute spricht ihr Mut ein und als Targhetta, Cassandro's Diener, eben kommt, um sie zu geleiten, gehen sie mit ihm weg und bald sehen wir sie hinter der Klosterpforte verschwinden.

Jetzt öffnet sich die Thüre des Gasthauses — das wir uns, wie das Kloster und Cassandro's Wohnung, in einer Strasse oder auf einem Platze zu denken haben — und heraus tritt (Sc. 3) Violante, Drusilla's Wirtin. Zu ihr gesellt sich bald Lucretio's Diener Carletto, welcher kommt um sich des Auftrags seines Herrn zu entledigen. Nach einer längeren Unterhaltung zwischen beiden, welche sehr derb, fast gemein gehalten ist, entfernt sich der letztere, um seinem Herrn mitzuteilen, dass er sich von der Pilgerin Erfolg versprechen könne.

Nun kommt (Sc. 4) Cassandro aus dem Kloster zurück. Terentio, auf den Ausgang des Beschwörungsaktes begreiflicherweise gespannt, hatte ihn erwartet und erfährt, alsbald von ihm den Bescheid, dass Geister beim Leiden Lepida's nicht im Spiele seien. Der Alte bekundet zugleich seine Absicht, die jüngst angekommene und bereits durch Wunderkuren bekannte Pilgerin wegen der Patientin zu Rate ziehen zu wollen. Der Hauslehrer, welcher fürchtet, dass dies zur Entdeckung des Geheimnisses führen könne, bemüht sich vergeblich Cassandro von diesem Schritte abzuraten und befindet sich darüber in ganz verzweifelter Stimmung. Er entfernt sich und wir belauschen ein Gespräch zwischen dem

Deutschen Federigo und Targhetta, (Sc. 5). Ersterer glaubt den Diener Cassandro's für seine Liebesabsichten gewonnen zu haben, lässt sich von ihm Bericht über alle Vorgänge des Hauses erstatten und macht ihn zum Vermittler von Briefen und Geschenken an Lepida. Der schlaue Targhetta, der seine Rechnung bei der Sache findet — denn die Geschenke wandern in seine eigene Tasche und ausserdem wird er noch belohnt — spiegelt ihm vor, Lepida sei in ihn verliebt und ihr jetziges Leiden rühre daher, dass man sie zu einer Heirat mit einem Anderen zwingt. Diese frohe Nachricht entzückt den leichtgläubigen Ritter derart, dass er Targhetta reichliche Geschenke in Aussicht stellt. Als er von ihm zuletzt erfährt, dass Lepida vor der Klosterthür zu treffen sei, eilt er spornstreichs dahin. In einem kurzen Monolog macht sich der Diener über die Einfalt der Deutschen im allgemeinen und speziell über die seines Schützlings in Sachen der Liebe lustig und verschwindet, indes Lepida und die Amme daherkommen (Sc. 6). Der lästige Deutsche (Federigo), den Lepida nicht ausstehen kann, war ihnen im Wege gestanden, so dass sie vom Kloster nicht fort wollten. Übrigens sind sie froh so leichten Kaufs bei der Beschwörung davon gekommen zu sein und Lepida brennt vor Ungeduld, ihrem Geliebten darüber Bericht zu erstatten. Wir werden nun (Sc. 7) vor die Thüre des Gasthauses geführt, wo Lucretio erscheint um die Pilgerin aufzusuchen. Er hat ein langes Gespräch mit ihr, ohne sie zu erkennen. Die Haltung der jungen Dame imponirt ihm derart, dass er ihr nur schüchtern seine Bitte vorzutragen wagt. Die Pilgerin weiss ihn geschickt auszufragen und wie sie vernimmt, dass er sich um jeden Preis von seiner Braut lossagen möchte, ist sie mehr als einmal im Begriffe sich zu verraten. Ihr anwesender Begleiter Ricciardo, der das verhindern will, tritt endlich dazwischen und weiss beide unter einem Vorwande zu trennen. Lucretio kann sich nur schwer losreissen, denn Stimme und Gesichtszüge der Pilgerin haben ihn an die tote Geliebte erinnert. Nachdem der Jüngling sich entfernt, bleibt Drusilla die Beute der verschiedensten Gefühle. In ihre Freude, dass Lucretio die ihm bestimmte Braut verschmäht, mischt sich der Kummer darüber, dass sie der Teuere, trotz der Verkleidung, nicht erkannt habe.

III. Akt.

Die Amme erhält von Terentio (Sc. 1) den Auftrag, die Pilgerin schleunigst aufzusuchen und in das ganze Geheimnis einzuweihen. Sie soll die Fremde, sei es durch Geld, sei es durch Mitleid für Lepida's Interessen gewinnen, noch bevor Cassandro Zeit gefunden habe, sich mit ihr zu verständigen. Schon in der nächsten Scene (Sc. 2) erblicken wir Giglietta im eifrigen Gespräche mit Violante. Die Wirtin, welche den Zweck ihres Kommens ahnt, teilt ihr mit,

dass Lepida's Bräutigam, Lucretio, die Pilgerin soeben verlassen habe. Die Amme will trotzdem die Heilkünstlerin sprechen, da sie ihr das Leiden ihrer Herrin besser schildern könne. Sie wird von der Wirtin zu Drusilla geführt.

Ich übergehe die nächsten beiden Scenen (Sc. 3 zwischen Targhetta und der Wirthin, und Sc. 4 zwischen Carletto und Targhetta), Bedienten-Scenen im niedrigkomischen Stile, welche mit der Handlung nichts zu thun haben. Erst die nächste Scene (Sc. 5) spinnt die Handlung weiter. Der Student Federigo, der auch bei Violante wohnt, hat einen Teil des Gesprächs zwischen Amme und Pilgerin belauscht und dadurch erfahren, dass Lepida's Wahnsinn nur Verstellung sei, um Lucretio abzuschrecken, da ihr Herz bereits einem Anderen angehöre. Wer sonst als er, meint nun Federigo, kann dieser Andere sein, den das Mädchen liebt? Andere Anbeter hat sie nicht, und von ihm hat sie Briefe, Geschenke und verliebte Botschaften angenommen. Unbegreiflich bleibt ihm aber, dass die Schöne ihm nicht nur nie direkte Gunstbezeugungen zu teil werden liess, sondern ihm stets ein sehr unfreundliches Gesicht zeigte. Targhetta, der dazu kommt, weiss seine Bedenken zu zerstreuen. Er deutet das Verhalten der jungen Dame als Scheu vor der Oeffentlichkeit; sie gehöre zu jenen schüchternen Liebenden, die man nur zwischen Wand und Thüre fassen könne. Er ermuntert den Deutschen nur desto kühner zu sein. Diese Worte fallen auf einen fruchtbaren Boden. Der Student dringt ungestüm in den Bedienten, ihn durch ein Hinterpförtchen ins Haus zu Lepida zu führen, was dieser auch nach einigem Sträuben verspricht. Jetzt folgt (Sc. 6) eine überflüssige Scene zwischen Federigo und seinem Diener Cavicchia. Dann sehen wir (Sc. 7) Giglietta mit Violante aus dem Gasthause herauskommen. Die Amme ist sehr befriedigt von ihrer Mission. Natürlich war es ihr leicht gefallen, die Pilgerin für ihre Herrin zu gewinnen, da eine Lösung des Verlöbnisses ja zugleich der höchste Wunsch Drusillas ist. Die wohl erfahrene Giglietta hat dabei tiefe Blicke in das Herz der vermeinten Heilkünstlerin geworfen. Es ist ihr nicht entgangen, dass diese keine Pilgerin im gewöhnlichen Sinne sei. Sie spricht Violante gegenüber die Vermutung aus, dass ihr Gast allem Anscheine nach sich auf einer Liebespilgerschaft befinde (*Costei va in pellegrinaggio per amore*); denn als sie (Giglietta) im Gespräche ein gewisses Liebesthema berührte, habe sie einen nicht trügenden Seufzer aus seinem Munde vernommen. Kaum hat sich die Amme entfernt, so kommt schon Cassandro, um die Pilgerin zu sprechen (Sc. 8). Er erfährt von der geschwätzigten Wirtin, dass Lucretio und Giglietta schon bei derselben gewesen seien, und so wundert es ihn nicht, dass diese von der Sache so gut unterrichtet ist. Drusilla stellt ihm bescheiden ihre wenigen Heilmittel zur Verfügung und betont die Notwendigkeit eines Besuchs bei der Patientin, bevor sie ein Heilverfahren angeben könne. Cassandro stimmt dem bei und führt die Dame mit samt

ihrem Begleiter Ricciardo nach seiner Behausung. Nach einer gemeinen Scene zwischen Violante und Cavicchia (Sc. 9) die wir als überflüssig, gleich mehreren früheren, bei Seite lassen, werden wir wieder (Sc. 10) vor Cassandro's Haus versetzt. Drusilla weiss sich mit vielem Geschick das Ansehen eines Arztes zu geben. Um ihre Meinung über Lepida's Leiden von dem betrübt Vater befragt, erklärt sie das Uebel für besorgniserregend und giebt jenem wenig Hoffnung auf Genesung; jedoch ordnet sie ein Kräuterbad an, freilich ohne sich viel Erfolg davon zu versprechen. Nachdem der Alte weggegangen, erzählt die Pilgerin ihrem Begleiter, dass sich das Mädchen ihr zu Füßen geworfen und ihre Hilfe erfleht habe. Sie sei davon derart ergriffen gewesen, dass sie jener helfen würde, selbst wenn ihr eigenes Interesse dabei nicht im Spiele wäre. Drusilla geht mit ihrem Begleiter weg zum Einkauf der Kräuter für das Bad, das sie nur verordnete, um durch dessen Erfolglosigkeit Lucretio Vorwand zur Lösung des Verlöbnisses zu geben.

Ein Monolog Federigo's (Sc. 11) beschliesst den Akt. Der verliebte Student schleicht sich, nachdem er uns das Bangen und Herzklopfen verraten, das ihm sein Vorhaben verursacht, durch die Gartenthür in Cassandro's Haus.

IV. Akt.

Diesen Akt eröffnet Targhetta mit einem Monolog. Als er den „*Tedesco*“ verabredetermassen durch das Hinterpförtchen hereingelassen, hatte er zufällig ein Gespräch Lepida's mit ihrer Amme belauscht und daraus entnommen, dass der Wahnsinn der ersteren nur ein verstellter sei, verstellt auf Wunsch Lucretio's und um die Folgen ihrer Liebe zu diesem zu verbergen. Targhetta, dem der Kummer seines Herrn sehr zu Herzen geht, betrachtet es als seine Pflicht, ihn durch seine Entdeckung zu erfreuen. Ungläubig nimmt der eben auftretende Cassandro die Mittheilung hin, bis ihm der Diener erzählt, wie er die Sache durch Lauschen erfahren habe. Er und der Diener kennen nur einen Lucretio, den offiziellen Bräutigam, er kann sich daher nicht erklären, wie Lucretio bei der Verlobung gegen seine Braut so fremd that, während er sie doch schon seit Monaten kannte; es ist ihm ferner rätselhaft, wie er sie einerseits zum verstellten Wahnsinn verleitet und anderseits ihre Hand ausschlägt. Der Diener glaubt den Schlüssel zu dieser Handlungsweise darin gefunden zu haben, dass Lucretio als Kaufmann eine höhere Mitgift durch sein Sträuben erzielen möchte. Diese Erklärung leuchtet dem Alten ein, und er eilt fort, um Lucretio zur Rede zu stellen. Zuvor befiehlt er Targhetta noch zur Pilgerin zu gehen, um ihr zu sagen, dass das Bad für Lepida nicht mehr nötig sei. Gleich in der 2. Scene

entledigt sich der Diener seines Auftrags. Er rühmt sich, er habe das Verdienst, dem Mädchen den Verstand wieder gegeben zu haben. Drusilla schliesst aus diesen und anderen Worten des Dieners, dass das Geheimnis entdeckt worden sei. Dieser bestätigt ihre Vermutung und bemerkt dazu, man habe noch die weitere Entdeckung gemacht, dass Lucretio Lepida schon seit Monaten kenne und dass diese Bekanntschaft bedenkliche Folgen nach sich gezogen habe. Verzweiflungsruf der aus allen ihren Himmeln gestürzten Drusilla; denn auch sie kennt nur einen Lucretio und Lepida hat ihr den Namen ihres Geliebten nicht genannt, als sie ihr beichtete. Mit ihrem Begleiter Ricciardo allein, bricht ihre ganze verhaltene Wut über Lucretio los, so dass der besorgte Ricciardo sie veranlasst, in das Gasthaus zurückzukehren.

Lucretio und Cassandro, die sich gegenseitig suchen, treffen in der 3. Scene zusammen. Ersterer erhält auf seine Fragen nach Lepida's Befinden ironische Antworten. Der Alte macht ihm zuerst versteckte, dann offene Vorwürfe über sein Verhalten Lepida gegenüber. Dem Jüngling sind die Worte Cassandro's ein Rätsel. Als er gar erfährt, dass das Mädchen „*gravida*“ sei, gerät er ausser sich, weist energisch die Behauptung des Vaters, dass er daran schuld sei, zurück, schlägt wütend Braut, Vater und Verwandtschaft aus und läuft fort. Cassandro weiss nicht, ob ihn Targhetta betrogen hat oder sein Schwiegersohn ein Schurke ist. Nur zu bald soll er die Wahrheit erfahren. Eben als er in sein Haus eintreten will, stürzt der Deutsche heraus (Sc. 4). „O verräterischer Pedant, o infame Lepida!“ hören wir ihn schreien: „ich muss den Vater finden, ihm alles sagen“. „O Lepida, Lepida, Du hast mir einen gemeinen Hauslehrer vorgezogen? Mir gabst Du das Laub und jenem Elenden die Früchte?“ Nach einigen Missverständnissen erfährt der arme Cassandro von dem wutschnaubenden Deutschen Folgendes: Er habe den Hauslehrer aufsuchen wollen und sei durch die Gartenthür in's Haus gekommen. Als er nun an einer Kammer vorübergegangen, sei ihm „*un certo bisbiglio e rimenio di letto*“ aufgefallen; stehen bleibend habe er durch die schlecht geschlossene Thüre den Maestro in verliebten Umarmungen mit Lepida betroffen. Leise, wie er gekommen, sei er fortgegangen, ohne dass man ihn bemerkt habe. Der unglückliche Vater will die Sache nicht glauben; als ihm jedoch bemerkt wird, dass das Pärchen noch beisammen sein dürfte, so begiebt er sich mit Federigo rasch dahin, um sich davon zu vergewissern und den Vogel abzufangen.

Indessen treffen (Sc. 5) die Wirtin und die Amme zusammen. Jene erzählt, dass die Pilgerin sehr unwohl von Cassandro heimgekommen sei. Violante möchte gar zu gerne Giglietta über den Grund ausfragen, erhält aber von dieser ausweichende Antworten. Die Amme lehnt es auch ab, hilfeleistend bei der plötzlich Erkrankten mitzuwirken, indem sie zu Hause gerade genug Beschäftigung finde. Die Wahrheit ihrer Bemerkung wird durch einen grossen Lärm, der

eben aus dem Hause ertönt, bestätigt. Nichts Gutes ahnend, eilt die Erschreckte hinein. Cassandro und der Deutsche kommen jetzt zurück. Der Alte rast und schäumt. Er hat das Pärchen in flagranti ertappt und rathlos fragt er den Deutschen, was zu thun sei. Dieser meint, das beste sei, den Pedanten heimlich aus dem Wege zu schaffen und alles zu vertuschen. Darauf geht Cassandro jedoch nicht ein, sondern will den geraden Weg der Justiz betreten. Er begiebt sich zum Fürsten, von dessen Gerechtigkeitssinn er eine strenge Ahndung des Verbrechens hofft.

V. Akt.

Die Amme ist in Verzweiflung über ihre Lage. Sie kann Lepida nicht helfen und beschliesst daher die Flucht zu ergreifen; aber, o weh, die Thüre ist verschlossen. Zwar kommt eben Targhetta, um sich nach dem Schicksal des Deutschen zu erkundigen, den er noch im Hause wähnt; allein er öffnet die Thüre nicht, da eben (Sc. 2) Cassandro und Federigo mit Häschern erscheinen, um den Malefikanten der Justiz zu übermitteln. Nach einer überflüssigen Bedientenscene (zwischen Carletto und Cavicchia — Sc. 3) wird (Sc. 4) der arme Terentio unter heftigen Schmähungen von dem wütenden Cassandro und dem nicht minder ergrimmtten deutschen Studenten aus dem Hause gezerrt, und dem Hauptmann der Häscher (Bargello) übergeben. Terentio verteidigt seine Handlungsweise gegen die giftigen Beschuldigungen der beiden Rasenden, beansprucht übrigens kein Mitleid für sich, fleht aber Cassandro um Schonung für seine Geliebte an. Er soll fortgeschleppt werden, nur will man den dürftig Bekleideten noch mit einem Kleidungsstück versehen. Der dienstfertige Federigo, der an der Strafe seines Nebenbuhlers seine Schadenfreude hat, eilt in's Haus, dasselbe zu suchen. Indessen kommt Drusilla aus dem Gasthause, um sich vor ihrer Abreise dem Verräther Lucretio zu erkennen zu geben und ihm seine Niederträchtigkeit vorzuhalten. Sie ist nicht wenig erstaunt, einen gefesselten Mann vor Cassandro's Thüre unter den Händen der Sbirren zu erblicken. Sie befragt den Alten um die Ursache dieses Auftritts. Noch hat dieser nicht Zeit gefunden, ihr Aufschluss zu erteilen, als Federigo mit dem Kleidungsstück zurückkehrt. Der Bargello sucht die beiden Racheschnaubenden mit der Aussicht zu beschwichtigen, dass der Verbrecher seine böse That mit der Galeere büssen müsse. Wie Terentio von der Galeerenstrafe hört, protestiert er energisch dagegen und als dies nichts fruchtet, bricht er in laute Klagen aus: O Ormannisches Haus, ruft er, wenn du sehen könntest, wie heute dein Blut misshandelt und in den Staub gezogen wird! Bei dem Namen Ormanno wird Federigo stutzig. Als der Unglückliche noch die Stadt Wien erwähnt und angiebt, 12 Jahre Sklave bei den Türken gewesen zu sein, drängt sich jenem immer

mehr und mehr die Ueberzeugung auf, dass es sein eigener Bruder ist, den er in's Verderben stürzte. Mit Bangen befragt er Terentio um seine Schicksale. Dieser erzählt, dass sein Vater Daniel Ormanno heiße, dass er ausser ihm noch mehrere Kinder, darunter einen Sohn Namens Federigo besitze u. s. w. Nun kann Federigo nicht länger zweifeln, dass er seinen langgesuchten Bruder vor sich habe. Nur an dem Namen Terentio nimmt er noch Anstoss. Als er jedoch hört, dass dieser Name fingiert und dass Lucretio der wahre Name sei, schwinden seine letzten Zweifel. Er giebt sich freudig zu erkennen. Jetzt wird sowohl Cassandro als der Pilgerin die Verwechslung des Namens Lucretio klar. Drusilla ist entzückt, dass ihr Lucretio nun doch unschuldig ist. Den vereinten Bitten der Brüder und der Pilgerin giebt Cassandro, wenn auch nicht ohne Sträuben, nach, und nimmt seinen gewesenen Hauslehrer als Schwiegersohn an. Allgemeine Freude; alle gehen in's Haus. Nur Drusilla bleibt zurück (Sc. 5) und wird von bangen Zweifeln geplagt. Wohl hat sich herausgestellt, dass ihr Geliebter in diesem Falle unschuldig war, aber kann er nicht eine andere Dame lieben. Zu sehr hat sie in den letzten Tagen gelitten, als dass sie an eine rasche günstige Wendung ihres Geschickes glauben könnte. Doch eben kommt der Heissgeliebte daher (Sc. 6) und das Mädchen erfährt endlich, dass er nie aufgehört habe, sie zu lieben. Sie giebt sich zu erkennen und unter den Umarmungen des überseligen Paares endigt das Stück.

Das Lustspiel, dessen Inhalt ich soeben angegeben habe, gehört zu der Gattung der Novellen- oder Abenteuerkomödie, die sich in Italien gleichzeitig mit den Nachbildungen des Plautus und Terenz entwickelte, wenn sie ihnen nicht gar den Vortritt streitig¹⁰⁾ macht, zu derselben Gattung, welcher die Komödien eines Araldo, J. Nardi, B. Accolti, Publio Filippo, A. della Pennacchi, die meisten Komödien der *Accademici Intronati* von Siena — wovon ja auch Bargagli ein Mitglied war — die Stücke von Borghini, Grazzini, einige des Cecchi und viele andere gehören. Während wir in jenen Nachahmungen des antiken Lustspiels sowohl in der Handlung als auch in den Charakteren (den Masken des schlaun Sklaven, des prahlerischen Soldaten, des gefräßigen Parasiten u. s. w.) eher getreue Nachbildungen antiken Lebens, antiker Sitten, als Bilder der Zeit erblicken, bewegen wir uns hier auf dem modernen Boden des romantischen oder bürgerlichen Rührspiels. Nicht selten vermischten sich beide Gattungen. Leicht begreiflich. Die moderne Novelle und das antike Drama standen im 16. Jahrhundert auf der apenninischen

¹⁰⁾ Die Komödie „*la Floriana*“, von unbekanntem Autor, die hierher gehört, soll nicht lange nach 1400 oder gar noch früher geschrieben sein; *Quadrio* V. p. 62.

Halbinsel im Vordergrunde alles poetischen Schaffens. So konnte es nicht fehlen, dass sie sich gegenseitig beeinflussten. Die *Palliata* ergänzte und erweiterte ihre einfachen Fabeln und Motive durch die Aufnahme novellistischen Materials und die Novellenkomödie — die Novelle soll hier ausser Betracht bleiben — entnahm der *Palliata* oft Figuren oder Situationen. Für den ersten Fall sei als Beispiel auf die wohlbekannte *Calandra* des Cardinals Bibbiena und für den letzteren auf die Stücke der *Accademici degli Intronati*, darunter auch auf unsere *Pellegrina*, verwiesen.

Diese Betrachtung führt uns zu den Vorbildern, die dem Verfasser derselben vorschwebten. Bei näherer Prüfung findet man, dass er in seinen Motiven nicht gerade originell zu nennen ist. Es bleibt noch zu untersuchen, ob ihm nicht ein älteres Stück vorgelegen. Wie uns Marin Negro in seiner 1561 erschienenen *Comödie la Pace*¹¹⁾ im Prolog erzählt, ist ein Lustspiel, „*la Pellegrina*“ betitelt von dem Maler G. Arthemio Giancarli aus Rovigo verfasst und gedruckt worden. Hat es Bargagli benutzt? Es wird sich schwerlich mehr feststellen lassen,^{11b)} denn diese *Pellegrina* ist spurlos verschwunden. Diese Notiz des Negro ist alles, was wir davon wissen. Ein Baldassare da Palma aus Parma, „Priester, Musiker und komischer Dichter“, soll ebenfalls eine „*Pellegrina*“ geschrieben haben, die vor dem Cardinal Marino Grimani zur Aufführung kam; jedoch ausser dieser Notiz, die uns Tiraboschi (16. Jahrh. III. l. 55 c.) nach einem handschr. Geschichte Parma's mitteilt, hat sich nichts darüber entdecken lassen. Wie dem auch sei, an ältere ital. Lustspiele werden wir bei der Lektüre des vorliegenden oft erinnert.

Die Idee, dass sich ein edler Jüngling aus Liebe zu einem schönen Mädchen im Hause ihres Vaters in untergeordneter Stellung aufhält und in seiner Intrigue durch die Amme der Geliebten unterstützt wird, findet sich schon bei Ariosto (*J. Suppositi*) und noch sehr häufig später.

Das Wahnsinnsmotiv ist schon in Grazzini's 1560 gespielter (1561 gedr.) Komödie *la Spiritata* vertreten, und zwar so übereinstimmend mit unserem Lustspiel, dass man das ältere für die Vorlage des jüngeren halten möchte. Auch hier ist ein Mädchen (Maddalena) heimlich mit einem Jüngling seit vielen Monaten durch

¹¹⁾ Mir liegt folgende Ausgabe vor: *La Pace | Comedia | piaceuole & ridicolosa. | di M. Marin | Negro | Venetiano. | Nvouamente ristampata | & ricorretta | In Venetia | Appresso Alefsandro de' Vecchi | 1606.* — Die Stelle lautet: . . . *Gigio Arthemio pittore Rodigino, ch'ha composto tante bellissime comedie, tra le quali si ritroua in stampa la Cingana la Caprara (Capraria) la Pelegrina & altre degne d'esser comendate etc.*

^{11b)} Eine etwas dunkle Bemerkung seines Bruders Scipione scheint diese Vermutung zu bestätigen. Dieser sagt nämlich (in der unten näher zu bezeichnenden *Oratione in lode della Accad. degli Intronati*:) . . . *la Pellegrina . . . era pur gia dal medesimo Gran Principe (Ferdinand I.) stato comandato al Materiale, che par seruigio di lui douesse quella mettere in forma.*

den Ring vermählt und wird vom Vater öffentlich mit einem anderen versprochen. Auch sie fängt unter Beihilfe ihrer Amme an, die Wahnsinnige oder Besessene zu spielen, so dass der Schwiegersohn schleunigst zurücktritt.

Die Idee, dass ein Mädchen aus Gram über die Trennung vom Geliebten in eine todähnliche Ohnmacht verfällt, so dass sie für tot gehalten wird, sowie, dass diese Nachricht zu Ohren ihres Geliebten kommt und dieser die Teuere als tot beweint, während sie in Wirklichkeit noch lebt, ist ebenfalls sehr alt. Ohne von den Novellen zu sprechen, wo sie in allen Variationen spukt und deren bekannteste die von Romeo und Julia ist, will ich nur auf die 1578 gedruckte *Comedia „la Donna costante“* des R. Borghini verweisen, in welcher sogar wie in unserem Drama die Stadt Lyon (jedoch verschieden von ihm, insofern als sie dem Jüngling als Aufenthaltsort dient) mitverwebt ist.

Das Motiv, dass ein verliebtes Mädchen ihrem in der Ferne weilenden Geliebten in irgend einer Verkleidung nachreist, findet sich so häufig in der Novelle und im Drama, dass spezielle Nachweise darüber überflüssig sein dürften. Neu an der Sache ist höchstens, dass die Dame die Verkleidung als Pilgerin¹²⁾ wählt.

Für die *deprehensio* des Pedanten hatte Bargagli Vorgänger in den *Ingannati* und *l'Amor costante* seiner älteren Akademiegenossen, in den *Parentadi* des Grazzini u. a. Dramen.

Ausser dem bereits angedeuteten novellistischen Material scheint Bargagli noch eine Novelle des Ser Giovanni Fiorentino und zwar die berühmte von Galeotto Malatesti (*Pecorone VII,2*) benutzt zu haben. In dieser Novelle liebt ein deutscher Edelmann Namens Ormanno (Hormann oder Hörmann?) Die Nichte des mächtigen Galeotto, in dessen Dienste er als „*caporale di cinquante lancie*“ steht und findet Gegenliebe. Das Verhältnis bleibt kein platonisches, kommt durch die Unvorsichtigkeit des Deutschen an den Tag und die Liebenden nehmen ein trauriges Ende. Es ist gewiss nicht Zufall, dass auch in der *Pellegrina* Lepida's Geliebter ein Deutscher und aus dem Hause Ormanno ist. Ausserdem heisst es von dem Ormanno im *Pecorone*: „*aveva fratelli (e figliuoli de' fratelli) i quali erano cavalieri e antichi gentil huomini.*“^{12b)} Auch Terentio-Lucretio hat Brüder („*o casa o fratelli cari*“ ruft er in der Erkennungscene

¹²⁾ Und, streng genommen, selbst das nicht; denn abgesehen davon, dass sich die Verkleidung in älteren Romanen und Novellen, wie z. B. in Bandello's Herzogin von Savoyen (Novelle II, 44) und in G. B. Giraldi Cintio's Novelle von *Filarco und Filagnia* (*Hecatommithi II, 10*) findet, kommt sie auch in einem 1567 zu Florenz aufgeführten Lustspiel, in Cecchi's „*Le Pellegrine*“ vor. Wenn dieses auch erst in der neuesten Zeit (1855) gedruckt wurde, so mochte es Bargagli doch aufführen gesehen haben.

^{12b)} Ich citire hier nach der Ausgabe G. Poggiali's: *Il Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino, nel quale si contengono cinquanta Novelle antiche. Belle d'invenzione e di stile. Londra. Presso Riccardo Bancker 1793. I. p. 155.*

aus) und sein Adel wird besonders betont. Der *Pecorone* wurde 1558 zum ersten Mal, dann 1559, 1560 und 1565 wieder gedruckt; auch nahm Francesco Sansovino unsere Erzählung in die erste Auflage seiner *Cento Novelle* (Ven. 1561) auf. Sie war also verbreitet genug. Man darf daher wohl als ausgemacht annehmen, dass Bargagli sie bei der Abfassung seines Lustspiels im Auge hatte.

Endlich erinnert Manches an die römischen Komiker. So sind z. B. die Verwechslungen und Irrtümer, welche durch die Gleichheit der Namen zweier Helden (Lucretio) hervorgerufen werden, durch die Plautinischen *Menaechmi* insinuiert worden, in welchem letzteren Stücke nicht nur durch die Aehnlichkeit der Personen, sondern auch durch die Gleichheit ihrer Namen Irrtümer erzeugt werden. Ferner hat die Wiedererkennung der beiden Brüder im V. Akte einige Ähnlichkeit mit derjenigen der beiden *Menaechmen* oder mit der (zwischen Bruder und Schwester) in *Curculio*. Zwar hatte man schon lange vor Bargagli diese wie alle anderen Motive und Situationen des Plautus in die Lustspiele des Cinquecento übertragen, so dass der Sienese ganz wohl auch aus modernen Stücken geschöpft haben mochte; doch ist kein Grund vorhanden, eine direkte Entlehnung aus dem in allen Händen befindlichen Umbrier von seiten unseres gelehrten Dichters von der Hand zu weisen.

Aus allen jenen mehr oder minder verbrauchten Motiven hat der Verfasser eine anziehende Fabel gebildet und dieselbe scenisch in einer Weise dargestellt, dass, wenn auch das Stück nicht zu den besten gehört, es doch nicht zu den schlechten zu zählen ist. Die sinnreiche Fabel, die spannende Handlung sind freilich die Hauptvorzüge desselben; denn was Komik oder feine Zeichnung der Charaktere betrifft, so bleibt es weit hinter den Lustspielen nicht nur eines Bibbiena, Ariosto und Macchiavelli, sondern auch hinter denjenigen eines Dolce, Cecchi, Salviati und anderen zurück. Es ist mit Ausnahme der Bedientenrollen und des deutschen Studenten durchaus ernst gehalten und diesen Figuren, welche der Dichter zu den Trägern der Komik machte, wusste er weder ursprünglichen, packenden Witz zu verleihen, noch dieselben zu komischen Situationen auszunützen. Dagegen dürfte die Handlung nach keiner Seite zu irgend einer erheblichen Beanstandung Gelegenheit bieten. Die Klassizisten werden mit Freude hören, wie strenge darin die drei Einheiten beobachtet sind. Die Handlung beginnt des Morgens ¹³⁾, am Ende des II. Aktes ist es Essenszeit ¹⁴⁾ und das Stück schliesst noch am hellen Tage. ¹⁵⁾ So viel über die Einheit der Zeit. Was

¹³⁾ In der 2. Scene des I. Aktes sagt Terentio: „*Doue fara ita la Balia? così a buon' ora.*“

¹⁴⁾ Am Ende des II. Aktes sagt Drufilla: „*dee effer' hora di desinare.*“

¹⁵⁾ In der Schlusscene bemerkt die *pellegrina* (S. 154) . . . *ora ho trouata io quella gioia che ui diffi stamane che io andaua cercando etc.*

die Einheit des Ortes betrifft, so ist zu bemerken, dass wir alle Personen auf dem Platze oder Strassenteil auftreten sehen, welcher durch Cassandro's Wohnung, das Kloster und Violante's Gasthaus abgegrenzt ist. Wenn wir moderne Deutsche für diese Vorzüge des Cinquecentisten minder empfänglich, als seine Zeitgenossen oder noch viele Franzosen unseres Jahrhunderts sind, so müssen wir doch lobend anerkennen, dass der Dichter, als er sich dem Regelzwange fügte, dadurch nicht die Wahrscheinlichkeit verletzte oder der Handlung irgend welchen Zwang auferlegte.

Dank seiner vortrefflichen Anordnung können sich alle Ereignisse recht wohl innerhalb der angegebenen kurzen Zeit und auf dem erwähnten engen Raume zugetragen haben. Wichtiger als jene beiden Einheiten ist für uns die Einheit der Handlung, welche Bargagli mit nicht minder grossem Geschick handhabte. Das Schicksal zweier Liebespaare hatte er durch Verkleidungen und Missverständnisse eng in einander verschlungen und verwickelt und zur Lösung des Knotens eine Intrigue eingeleitet, wobei die Liebenden und die sich um sie gruppierenden Personen alle in Mitleidenschaft gezogen werden; allein das Eingreifen einer Nebenperson bewirkt das Scheitern der Intrigue und schon fürchten wir auch, dass es die ewige Trennung der Liebenden zur Folge haben wird, jedoch es führt schliesslich zur Aufdeckung der wahren Sachlage, zur Lösung der Wirrnisse und zur allseitigen Erkennung. Im Mittelpunkte dieser Handlung steht die herrliche Gestalt der Titelheldin, die einzige Figur des Stückes, die mit Liebe gezeichnet, mit Feinheit ausgeführt ist. Schon bevor wir sie sehen, wird unser Interesse für sie erregt und ihr würdevolles und doch ächt weibliches Auftreten, ihr Eingreifen in die Handlung steigert es fortwährend bis zum Schluss. So rechtfertigt sich zugleich der Titel.

Die Handlung verläuft einfach und natürlich. Exposition wie Peripetie und Anagnorisis verdienen gleichmässig Lob. Schlechte Theatercoups, künstliches Beiwerk, Episoden und namentlich lange Monologe sind vermieden. Als ein Verstoss gegen die Ökonomie lassen sich allenfalls einige Bedientenscenen bezeichnen, die aber vom Verfasser wohl deshalb eingeflochten wurden, um die ernste Stimmung des Ganzen etwas zu mildern.

Da Bargagli in der Pellegrina nur ein Intriguenstück geben wollte, so ist es begreiflich, dass er die Charaktere nicht mit besonderer Schärfe gezeichnet hat. Doch wenn wir auch prägnante Züge an ihnen vermissen, so lassen sich wenigstens auch keine Widersprüche und Inkonssequenzen in ihren Handlungen nachweisen. Ganz vortrefflich ist der Kontrast in den Charakteren der beiden liebenden Mädchen und gewiss nicht durch Zufall: Die eine, ein leichtsinniges schwaches Wesen ohne inneren Halt, die andere eine willensstarke, edle, reine Erscheinung; die eine übelberaten durch eine Vertraute niederer Denkart wird die Beute sinnlicher Lust und fällt, während die andere, trotz leidenschaftlichster Glut allen Versuchungen der

sinnlichen Liebe siegreich widersteht. Trotz des Gegensatzes ähneln sie einander wieder in manchen Dingen, so z. B., dass sie aufopferungsvoll für den Geliebten fingieren, die eine Wahnsinn, die andere eine Pilgerschaft. Uebrigens sind die Personen alle, der Alte, die Amme (diese letztere neben der Pilgerin unstreitig die gelungenste Figur des Lustspiels), die Mädchen, die Jünglinge u. s. w. — im Gegensatze zu den meist antikisierenden Gestalten vieler damaliger Komödien — lebenswahre Kinder ihrer Zeit, Italiener des 16. Jahrhunderts und unser Stück spiegelt ein Stück Kleinleben aus einer der oberitalienischen Provinzialstädte jener Zeit getreulich wider. Der Dialog des in Prosa geschriebenen Lustspiels ist gewandt und fließend, doch erhebt sich die Sprache nicht über das Mittelmaß der Komödien jener Tage. In Schönheit und Eleganz der Diktion reicht unser Verfasser nicht an Autoren heran, die wie z. B. Firenzuola, Varchi, sonst unter ihm stehen.

Prolog, Argument und Schlussworte an die Zuschauer, denen man in den Komödien des Cinquecento fast überall begegnet und worin der Dichter bisweilen die Moral des Stückes auszusprechen pflegte, fehlen hier, und auch im Stücke deutet Bargagli nirgends eine Moral an. Es läßt sich also schwer sagen, ob er eine solche beabsichtigte oder nicht. Doch mag dem sein, wie ihm wolle, es ist nicht meine Aufgabe eine heraus oder — hinein zu deuteln.

Fassen wir alles zusammen, so müssen wir sagen, dass die Pellegrina, trotz mancher Mängel, ein gar nicht übles Stück ist und dass sie die Nichtbeachtung der Historiker des italienischen Dramas nicht verdient hat.

Wie schon oben (S. 4 Anmerk. 8) erwähnt worden, erfreute sie sich zu ihrer Zeit des grössten Beifalls sowohl beim Lese- als Theaterpublikum. Aus den dort angeführten Worten des „*stampatore a' lettori*“^{15b)} ist ersichtlich, dass sie noch zu Zeit des letzten Druckes (1618) ein vielbegehrtes Stück war und dass sie mit besonderem Glanze in vielen Städten Italiens, unter anderen in

^{15b)} Die Quelle des *stampatore* scheint übrigens Scipione Bargagli's (Bruder unseres Dichters) „*Oratione in lode della Accad. degl' Intronati*“, abgedr. in „*delle Commedie degl' Acc. Intronati*“. Siena 1611, II. Band, woselbst (p. 507/8) auch von der Aufführung in Oruieto und Mantoua die Rede ist. — Ebendasselbst (II p. 164—69) befindet sich ein Brief des Universitätslehrers Ant. Riccoboni von 1590, worin der Inhalt der *Pellegrina* lateinisch angegeben ist. Zuletzt sagt der Schreiber:

„*E piaciuta tal Comedia a tutti che l'hanno letto hauendola io difesa in alcune cose, che la erano opposte, della morte creduta di Drusilla, cosa, che ho mostrato qualche volta auuenire e della medesima Drusilla non conosciuta da Lucretio Pisano quantunque in habito di Peregrina, cosa che ad alcuni pareua poco verisimile e di alte cose delle quale levata l'opposizione come è stata leuata in molti luoghi & particolarmente in casa dell' Illustr. Don Aleffandro da Este . . . doue molte volte sen' è ragionato si ha conchiuso essere una bellissima Comedia.*“

Mantua zur Aufführung gekommen sei. Diese Notiz ist insofern von Bedeutung, als sie die Möglichkeit nahe legt, dass Rotrou das italienische Lustspiel aufführen sah. Von Mantua aus gingen, wie wir aus den Mitteilungen Baschets¹⁶⁾ erfahren, wiederholt italienische Schauspieltruppen an den Hof Frankreichs. Die letzte unter der Führung des G. B. Andreini wurde von Maria v. Medici berufen und spielte nach 1624 in Paris. Leider reichen Baschet's Nachrichten nicht über das Jahr 1624 hinaus. Doch wissen wir von einer anderen Truppe,¹⁷⁾ die unter der Leitung des berühmten Niccolo Barbieri (detto Beltrame) etwa von 1625 bis 1628/29 am französischen Hofe ihre Kunst ausübte. Fleissige Nachforschungen dürften vielleicht ergeben, dass auch in der Zeit zwischen 1630—35 entweder die eine oder die andere der genannten oder sonstige italienische Truppen an den französischen Hof gezogen wurden. Dass sie bei ihren Aufführungen ein Stück nicht vergassen, das 30 Jahre nach seinem ersten Erscheinen noch in einer neuen Auflage erschien und auf den Bühnen gerne gesehen wurde, liegt auf der Hand. Und so mochte Rotrou einer Aufführung des Stückes beigewohnt und auf diese Weise den Inhalt des Lustspiels kennen gelernt haben. Die verhältnismässig geringe Zahl von Stellen, die er — ganz gegen seine Gewohnheit — dem italienischen Vorbild wörtlich entnahm, bestärkt mich in meiner Vermutung.

Doch dürfte es nun an der Zeit sein, Rotrou's Nachahmung mit dem Vorbilde zu vergleichen.

¹⁶⁾ *Les Comediens italiens etc.*

¹⁷⁾ *Bartoli (A.) Scenari inediti, p. CXLIII.*

Rotrou's
PÈLERINE AMOUREUSE

mit ihrem Vorbilde verglichen.

THE
BOSTON
PETERLIN & AMORUSE
this is not a book of fiction
it is a book of facts
it is a book of the
history of the
city of Boston
from the first
settlement of the
city to the present
time
it is a book of
the history of the
city of Boston
from the first
settlement of the
city to the present
time
it is a book of
the history of the
city of Boston
from the first
settlement of the
city to the present
time

LA PÉLERINE AMOUREUSE.

Der französische Dichter hat die vollständige Fabel des italienischen Stückes adoptiert und im ganzen auch den Verlauf der Handlung, die Scenenfolge beibehalten. Jedoch hat er bereits hier ein Verfahren eingeschlagen, das wir ihn noch später bei anderen italienischen Vorbildern beobachten sehen. Da sein Stück versifiziert ist, so zwang ihn der breite, weit ausgespinnene Dialog des in Prosa geschriebenen italienischen Lustspiels zu bedeutenden Kürzungen. Die alltägliche Sprache der „*Pellegrina*“ konnte er nicht gebrauchen; daher ersann er sich einen selbständigen Dialog, in welchem er die Hauptideen seines Vorbildes aufnahm. Allein für die entlehnten Gedanken musste er andere Worte, bessere Wendungen und schönere Bilder finden. Die Fülle sinnreicher Gedanken und prächtiger Bilder, die dieses, wie andere Stücke des Dichters auszeichnen, verdankt derselbe nicht seinem italienischen Vorbilde. Diese sind vielmehr Blüthen seines eignen reichen Geistes. Das Derbkomische passte nicht in Rotrou's Plan. So liess er viele Scenen weg, zog mehrere zusammen oder dichtete neue dazu. Was die Personen betrifft, so hat sie Rotrou wie die gleich folgende Zusammenstellung ergiebt, alle bis auf eine Bedientenrolle beibehalten:

B a r g a g l i :	R o t r o u : ¹⁸⁾
<i>Casandro Vecchio</i>	<i>Erasme Pere de Celie</i>
<i>Lepida sua figliuola</i>	<i>Celie</i>
<i>Giglietta Balia</i>	<i>la Nourrice de Celie</i>
<i>M. Terentio pedante finto</i>	<i>Lucidor sous le nom de</i> <i>Leandre amy de Celie</i>
<i>Targhetta seruidor di Casandro</i>	<i>Filene valet d'Erasme</i>
<i>Drusilla giouana Pellegrina</i>	<i>Angelique Pellerine & maistresse</i> <i>de Lucidor</i>
<i>Ricciardo suo accompagnatore</i>	<i>Clorimand, gentilhomme</i> <i>d'Angelique</i>
<i>Lucretio giouano</i>	<i>Lucidor seruiteur de Celie</i>

¹⁸⁾ Die Namen sind aus der Originalausgabe angeführt, und zur Vergleichung umgestellt. *Viollet-le-Duc* hat in seiner Ausgabe (*Oeuvres de Rotrou II. B. p.440*) die Bezeichnungen, sowie alle Bühnenangaben willkürlich geändert, bezw. modernisiert.

<i>Carletto suo seruidore</i>	<i>Filidan valet de Lucidor</i>
<i>M. Federigo Scolare Tedesco</i>	<i>Celianne, seruiteur de Celie & frere de Lucidor</i>
<i>Cavicchia suo servidore</i>	— — — — —
<i>Violante Albergatrice</i>	<i>Dorise</i> (tritt nicht auf)
<i>Bargello</i> (nebst Sbirren)	<i>Les Archers</i>
(<i>Don Marcello</i> , fehlt auf dem Verzeichnis, da er nicht auftritt).	<i>Clidamant, grand Prestre.</i>

Mit den Rollen dieser Personen hat R. zum teil sehr wesentliche Veränderungen vorgenommen. Während z. B. Lepida bei Bargagli nur 2 mal auf der Bühne erscheint (in der 2. und 6. Scene des II. Aktes) und überhaupt sich ganz passiv verhält, liess R. ihre Stellvertreterin Celie viel mehr in den Vordergrund treten. Wir hören nicht nur eine Schilderung ihres Wahnsinns, sondern wir sehen sie auch selbst auf der Bühne rasen; wir sind Zeuge ihrer leidenschaftlichen Gefühle für ihren Geliebten, dem zu liebe sie alles in die Schanze geschlagen hat und für den sie alles wagt; wir bewundern ihre rührende Sorge für denselben, als ihn die Schergen (V. Akt 3. Sc.) fortschleppen wollen und teilen ihre Freude, als ihr Schicksal endlich eine günstige Wendung nimmt. Kurz Rotrou hat es versucht, uns mehr Interesse für die vom Italiener — freilich nicht ohne Absicht, — vernachlässigte Persönlichkeit einzuflössen. Dafür hat er die Rolle der Amme und noch mehr die des Lucidor-Leandre (Terentio) reduziert. Den letzteren liess er nicht die Maske eines Hauslehrers, sondern die eines Malers annehmen. Welche Funktionen diesem Maler in Erasme's (Cassandro's) Hause obliegen, darüber lässt uns der Dichter allerdings im Unklaren. Der deutsche Student Federigo wurde in einen gewöhnlichen zweiten Liebhaber (Celiente) verwandelt. Der Mönch Don Marcello, der Teufelsbanner, der bei Bargagli nicht auftritt, wurde in einen heidnischen „grand Prestre“ verwandelt. Rotrou hat dadurch seine Fabel in das heidnische Altertum versetzt. Offenbar schien ihm die Rolle des Teufelsbeschwörers eines Geistlichen unwürdig. Dieser Oberpriester, Clidamant genannt, tritt bei Rotrou — man weiss nicht recht warum — wirklich auf. Dagegen fiel die Rolle der gar zu getreu der gemeinen Wirklichkeit nachgebildeten Wirtin und die des „serva sciocco Cavicchia“ aus. Erstere — Dorise — wird nur einmal (II,4) genannt. Die übrigen Bedientenrollen, bei Barg. durchweg zu derb gehalten, hat Rotrou veredelt. Einer dieser Diener (Filidan) erweist sich sogar, ziemlich unmotiviert, am Ende als trefflicher Dichter. Die Scene, in welcher er uns sowohl mit Proben seiner Muse, als auch mit seinen theoretischen Anschauungen bekannt macht, steht episodisch da und legt die Vermutung nahe, dass der Dichter damit eine bestimmte — dem Drama fremde — Absicht erreichen wollte. Ich werde weiter unten darauf zurückkommen. Verfolgen wir indess den Gang der Handlung.

Der Anfang der 1. Scene ist Rotrou's Erfindung. Celiante (Terentio) sucht Lucidor (Lucretio) zu bestimmen, auf Celie zu verzichten, da diese, nur durch den Vater gezwungen, die seine werde, indess ihr Herz ihm, Celiante, gehöre. Lucidor fertigt ihn ironisch ab, so dass jener, der er nichts auszurichten vermag, sich entfernt. — Nun beginnt die Nachahmung. Lucidor allein mit seinem Diener Filidan (Carletto) gesteht diesem, dass er Celie nicht liebe, dass Angelique noch immer sein Herz besitze. Auf die Frage des Dieners, wer diese Angelique sei, erzählt ihm Lucidor die Geschichte seiner Liebe zu ihr, d. h. mit Kürzungen und unbedeutenden Änderungen dasselbe, was Lucretio bei Bargagli in der 4. Scene des I. Aktes erzählt. Hier mögen einige Proben folgen, die das von Rotrou beobachtete Verfahren veranschaulichen.

Bargagli: ^{18b})

Lucidor. io ho vn
graue peccato addosso, che mi
rode l'animo di continuo.

Carletto. Voi mi fate marauigliare.

Luc. E qual maggior fallo puo
essere che hauer mancato di
diligenza e di fede; e con questa
mancanza hauer cagionato
la morte a chi più doueua io
desiderar la vita?

Car. Voi mi fate restar tutto
attonito. Digratia fatemi con-
sapeuole di questo segreto s'io ne
son degno.

Luc. Ancor ch'io mi conturbi
nel ricordarmene, son con-
tento di compiacerti, tanto
più, perche da questo conoscerai
che l'esser'io stato duro fin qui
nel pigliar moglie, è nato dal-
tronde che da troppa sottil con-
tentatura.

Car. Dite: ch'io son tutto sos-
peso ed intento per ascoltarui.

Luc. Tu sai ch'io, tre anni sono,
tornai di Leone, dove era stato
circa due anni, a guidare le
faccende de' Lanfranchi.

Rotrou:

*Un secret repentir m'altère ses
attraits.*

*Tous n'ayment que sa grace, & moy
que sa fortune;*

— — — — —
*Je regrette Angelique, & ma iuste
douleur*

*Me paint tous les obiets d'une fausse
couleur.*

— — — — —
Filidan

Quelle est cette Angelique?

Lucidor

He quoy, ne sçais tu pas?

Filidan

Quoy?

Luc.

*Que ma negligence a causé son
trépas;*

*Que j'ay coupé le fil de la plus
belle vie*

*Que les mains de la mort ayent
encor rauie?*

Filidan

Je n'en ay rien appris.

Lucidor

Ecoute en peu de mots

*Ce fatal accident qui trouble mon
repos:*

^{18b}) Die ital. Textesstellen wurden nach der *ed. princ.*, die ich noch im letzten Augenblicke aufzutreiben vermochte, korrigiert. Diese Ausg. ist indess selbst sehr fehlerhaft.

Car.

Luc. Ora sappi, che non
prima arrivai in Leone, che
la Fortuna mi pose innanzi
una giouane mia vicina bella
e gratiosa se ne fu mai &
inuaghitomene in vn subito,
con l'occasione di vederla spesso
. crebbe in me l'amore
di maniera, ch'io non trouaua
luogo. Ma di tanto hebbi
Amore fauoreuole, ch'ella
non si tosto s'accorse del
mio ardore, che parue, che
voleffe far aggara con le
mie fiamme; e che non
uoleffe lasciarsi vincere
nell'amare.

Nun folgt die Schilderung der
strengen Keuschheit Drusilla's,
die, trotz der geheimen
priesterlichen Trauung, ihrem
Gatten nicht eher die Rechte
eines solchen einräumen wollte,
als bis er sie öffentlich an-
erkannt habe. Dann lesen wir:
. ed appena erano passate
fra noi queste cose, che io fui
richiamato in Italia da' miei
principali: Ma con-
uenendomi pur partire, le
diedi la mia fede di ritor-
nare infra vn' anno. Venuto
ch'io fui a Pisa
sopragionfero fallimenti di corri-
spondenti, morti di compagni;
talche in due anni appena
potei spedirmi: e quando alla
fine . . . io mi metteua in ponto per
ritornare, ecco, che viene di
Leone vn Fabbritio da Lucca,
intrinfeco mio e solo consapeuole
di questo mio amore

Seiournant à Lyon, au logis de ma
tante

Je vis & i'admiray cette beauté
naissante;

Mes yeux furent charmés, & ses
moindres attraits

Furent à ma raison d'inevitables
traicts.

Là, ce coeur consentit à ses premieres
peines;

La ie soufms ces bras a leurs pre-
mieres chaisnes;

Et là jerecogneus pour la premiere fois
Du tyran de nos sens les redoutables
lois,

Je touchay, Filidan, cette ame
de ma vie;

Je treuuy son desir conforme
à mon enuie;

Nos bras de mesmes fers se
virent arrestées

Et nos coeurs respiroient de
mesmes voluptés.

Un dessein mutuel obligea nos
deux âmes

A n'eteindre iamais ces inno-
centes flames:

Sa foy me fut donnée, & d'un
commun accord

Je mis le changement au dela
de la¹⁹⁾ mort.

Enfin, par vn aduis d'une ex-
trême importance,

Je fus reduit au poinct de per-
dre sa presence.

Je reuins à Florence, obligé
par serment

De borner dans six mois ce
triste esloignement;

Mais ce temps expiré, l'hyuer
& ma paresse

Me firent differer l'effect de
ma promesse,

¹⁹⁾ Die ed. princ. schreibt *ma*, *Viollet-le-Duc* *la* und letzteres, so
schlecht es klingt, wird durch die Worte „d'on commun accord“ gefordert.

Luc. Ohime, egli mi porto la
dolorosa nuoua della sua morte:
la quale, poiche non mi uccise
subbito, voglio credere, che non
si possa morire di dolore.

— — — — —
— — — — —

Car. E la portò per certo il
Lucchese coteſta nouella.

Luc. Per certiffima: che apponto
la ſera auanti, ch'egli partiſſe
di Leone hauendo inteſa la ſua
morte, andò per amor mio a
vederla; etc.

— — — — —

Caso che mi farà ſempre viuere
ſcontento: perche ſ'io fuſſi al
tempo promeſſo tornato a Leone
forſe Drufilla non ſarebbe morta:
eſſendo verifiſimile che'l dolore
della mia tardanza l'habbia ucciſa

— — — — —

Luc. mi laſciai l'altro
giorno perſuadere da' miei parenti
doppo tante longhe reſiſtenze,
ch'io ho fatte, a prender moglie.

Et ſans me figurer ſa triſteſſe
& ſes pleurs,

J'attendis la ſaiſon qui ſe
pare de fleurs

Lors ie me diſpoſois a reuoir cette
belle

Quand i'appris de ſa mort la
fatale nouuelle.

Elle me ſoupçonna d'un honteux
changement,

Et ſa perte ſuiuit vn ſi faux
ſentiment.

Filidan

O Dieux! que dites-vous?

Lucidor

Après ceſte infortune,

La mort m'eſt deſirable & Celie
importune;

Et ie ſuys ſeulement la reſolution
D'un pere qui m'immoie à ſon
intention.

Kaum hat Lucidor ſeine Erzählung beendet, als Erasme (Cassandro) weinend auftritt und den beiden die Mittheilung macht, daß Celie (Lepida) plötzlich wahnsinnig geworden ſei: „*Un démon furieux*“, meint der Alte, „*proſſede ce beau corps Sur qui les Medecins feroient de vains efforts.*“ Er eilt gleich wieder hinweg, um Clidamant, den „*Grand Prestre de nos Dieux*“ aufzuſuchen, bei welchem er Hilfe gegen das Übel zu finden hofft.

Soweit entſpricht die Scene der 5. bei Bargagli, jedoch weicht R. von ſeinem Vorbilde inſofern ab, als er hier Lucidor erſt jetzt von Celie's Krankheit unterrichten läßt, indes Lucretio bei Barg. ſchon vorher davon Kenntniß hatte.

Erasme's Kunde bringt keine tiefe Wirkung auf die beiden Hörer hervor. Filidan will das Leiden ſchon früher bemerkt haben und Lucidor bleibt gleichgiltig dabei, da die Verbindung nur ein Kind des Interesses und des elterlichen Befehles ſei. Da ſtürzt (3. Scene) Celie wahnsinnig auf die Bühne und giebt in langen Tiraden zu verſtehen, daß ſie die Mondgöttin ſei. Als die ſie begleitende Amme unter Beihilfe des Lucidor die Wahnsinnige feſtnehmen will, entſchlüpft dieſe ihren Händen und jagt endlich den Verlobten ſowie ſeinen Begleiter mit Hieben von dannen. Nach dieſer von

Rotrou erfundenen Scene schliesst er sich in der 4. und 5. Scene wieder seinem ital. Vorbilde an, jedoch in sehr freier Weise. Wie bei Bargagli in der 2. Scene aus dem Gespräche zwischen Terentio und der Amme, so erfahren wir hier in der 4. Scene aus der Unterhaltung Celie's mit der Amme, dass der Wahnsinn fingiert ist, und warum er fingiert ist, ganz wie dort, nur mit dem Unterschiede, dass Terentio oder Léandre, wie er hier heisst, sich für einen Maler ausgiebt. Dieser kommt in der 5. Scene dazu, doch hören wir nichts Neues mehr, und Rotrou hat die Liebenden auf der Bühne wohl nur zusammengebracht, um durch zärtliche Liebeszenen den mitunter etwas trockenen Ton seines Vorbildes zu mildern. Natürlich erinnern auch in den beiden letzten Scenen einzelne Stellen durch den Wortlaut an das Original.

Man vergleiche:

Bargagli (I,1; S. 9):

Giglietta.

*Voglio mostrar di credere, che
sieno Spiriti per fuggire il Medico.*

ibid. (I,2; S. 11):

Gigli.

. . . ci voleua menar il Medico.

— — — — —
*Vedete bene ch'io ho cercato di
leuarglielo del capo etc.*

ibid. (S. 15):

M. Terentio.

— — — *io mi sono risoluto di
scriuere — — — a'miei, che
mi mandino ampia fede delle
facoltà e della nobiltà mia.*

Rotrou (I,4; S. 18):

la Nourrice.

*J'ay pourueu là deffus, & par
bonne raison*

*J'ay tous les Medecins bannis de
la maison,*

*Faist croire à vos parens qu'au
mal qui vous possede*

*Le Ciel peut seulement apporter
du remede;*

*Que vos sens sont troublés par de
mauuais esprits etc.*

Rotrou I,5 (vergl. auch I,4):

Celie.

*Attendant le retour de celuy qui
t'apporte*

Ce qui ramenera ton esperance morte

*Le titres de ta race & l'état de
tes biens etc.*

Mit der 5. Scene schliesst bei Rotrou der I. Akt.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet der französische Dichter mit einer kleinen Scene eigener Erfindung. Erasme schildert dem Oberpriester Clidamant die Verrücktheit seiner Tochter und bittet ihn den bösen Geist, von dem diese besessen sei, zu bannen. Der Priester geht bereitwillig mit ihm zu diesem Behufe weg. Bei der Schilderung von Celie's Leiden werden wir an Bargagli erinnert. Man vergleiche:

Bargagli (S. 9):

*. . . ella hebbe le più gran battigie:
le gonfiauano le carni, s'alzaua
del letto, scagliaua le braccia,
faceua certe voci strane.*

Rotrou II,₁ (S. 22):

*Lors son geste confus et l'horreur
de ses cris
De crainte & de pitié saisissent les
esprits.
A la voir, l'oeil ardent, les cheveux
en desordre,
Tordre tantost vn bras, & tantost
le détordre
Se r'accourir le corps, meurtrir
son sein de coups etc.*

Die 2. Scene, eine Unterhaltung Lucidors mit seinem Diener Filidan über Celie's Wahnsinn, lehnt sich an die 4. Scene des I. Aktes bei Bargagli an, aus welcher Rotrou bereits, wie wir oben sahen, einen grossen Teil seiner Anfangsscene geschöpft hat. Sonach hat er aus einer Scene seines Vorbildes zwei gemacht. Auch in der weiteren Scenenfolge hat sich Rotrou dem Italiener angeschlossen, jedoch nicht dessen II. Akt, den er mit Ausnahme der 1. Scene überhaupt fast unbenützt gelassen, sondern den folgenden Scenen des I. Aktes. Wenigstens gilt dies bezüglich der auftretenden Personen. Der Inhalt freilich weicht vielfach davon ab; denn im grossen und ganzen zeigt sich R. hier ziemlich selbständig im Dialog; die derben Scherze des Dieners, das unzarte Auftreten Lucretio's dem unglücklichen Alten gegenüber, die gehässige Figur des deutschen Studenten, das alles behagte Rotrou nicht; er änderte, milderte, verbesserte und wenn auch gar manche Stelle des Originals fast wörtlich beibehalten ist, so hat doch alles eine andere Gestalt gewonnen. In der 3. Scene erklärt Clidamant dem alten Erasme, dass Geister bei Celie's Wahnsinn nicht im Spiele seien; dieser Teil der Scene ersetzt die Scenen I,₆, II,₂ und II,₆ des Italieners. Dann tröstet Lucidor den gebeugten Vater und richtet ihn durch die Mitteilung auf, dass eine Pilgerin angekommen sei, von deren Wunderkuren er die sichere Heilung seiner Tochter erwarten könne. Filidan wird alsbald zu ihr gesandt, um anzufragen, ob sie zu sprechen sei. Während Erasme und Lucidor sich sodann entfernen, um nach der Kranken zu sehen, stösst Filidan auf dem Wege zur Pilgerin in der nächsten Scene (der 4. der ed. princ. und der 5. der modernen Ausgabe) auf Celiente und spiegelt ihm vor, sein Herr trete ihm alle Rechte auf Celie ab. Der entzückte Liebhaber dankt in der nächsten Scene (der 5. bzw. 6) dem ahnungslosen Lucidor stürmisch für seine Grossmut und dieser weiss sich das rätselhafte Betragen des Nebenbuhlers nicht anders zu erklären, als durch die Annahme, dass Celie's Leiden auch ihn ergriffen habe. Erst in der 7. Scene wird ihm durch seinen Diener Filidan, der von der Pilgerin oder eigentlich von deren Wirtin Dorise mit der erwünschten Antwort zurückkehrt, das Rätsel gelöst. Endlich in der 7. (bzw. 8.) Scene sehen

wir Celiante, der liebesbrünstig zu Celie geeilt war, von dieser Schönen im verstellten Wahnsinnsanfall, unter dem Gelächter seines Rivalen, zum Hause hinausgeprügelt werden. Hiermit schliesst der II. Akt.

Die 3 letzten Szenen sind von Rotrou erfunden, wahrscheinlich um die Lücken auszufüllen, welche durch den Wegfall bzw. durch die radikale Umgestaltung einzelner Rollen (besonders des *Pedante*, *Tedesco* und der Wirtin) notwendigerweise entstehen mussten.

Obwohl in diesem Akte der Franzose freier als in dem ersten verfuhr, so finden sich auch hier Stellen von fast wörtlicher Übereinstimmung mit dem Original, z. B.:

Bargagli I,4 (S. 25):

*... quì in casa della Violante
è venuta ... ad alloggiare
vna Pellegrina; la quale
dicono effere strologa,
indouina, medicastra e
quasi vna Fata.*

Rotrou II,3 (S. 30):

*C'est vne Pellegrine, illustre
de naissance,
Dont les plus beaux esprits van-
tent la cognoissance,
Qui se faict renommer sans
espoir d'interests
Et dont la charité débite
les secrets.*

ibid. (S. 26):

*ella ... mi ha raccontato di costei
cofe mirabili . . nel guarire mali
d'importanza.*

Dorise est son hostesse

ibid. II,4 (S. 55/56):

*Quello, che mi duole è, ch'io ho
poca speranza di vederla tosto
libera. Misero me! che conso-
lationi ho ad hauere io nella
mia uecchiezza!*

Rotrou II,3 (S. 29):

*Si quelque espoir au moins adoucissoit
ma peine,
Et que sa guerison ou sa mort fust
certaine,
Je verrois, Lucidor, d'un oeil re-
spectueux;
Tomber sur mes vieux ans ce coup
impetueux.*

III. Akt.

Der Anfang ist der ersten Scene des gleichen Aktes bei Bargagli entnommen. Léandre (Terentio), der schon erfahren hat, dass Erasme die Pilgerin zu Rate zu ziehen gedenkt, schickt die Amme zu jener, um ihm zuvorzukommen. Auch hier ist manches wörtlich übertragen, z. B.:

Bargagli III,1 (S. 72):

*... bisogna in ogni modo parlarle
prima che le parli il Vecchio.*

Rotrou III,1 (S. 42):

*... il faut redouter autant que
le trépas
Qu'Erasme nous preuienne.*

ibid. 73.

. . . . s'ella si muoue per gentilezza
non è da credere, che uoglia
esser cagione della rouina d'vna
fanciulla.

ibid. (S. 41):

Si ie treuve son coeur sensible à
la pitié
Sa bonté seruira vostre ardente
amitié.

Mit der 2. Scene greift R. zurück und holt den Anfang des II. Aktes des Italieners — erstes Auftreten der Pilgerin und ihres Begleiters (Clorimand — Ricciardo) nach. Auch diese Scene ist nachgeahmt. R. lässt jedoch seine Angelique noch nicht ihre Geschichte erzählen, vielleicht um die Spannung der Zuschauer zu erhöhen. In der nächsten Scene erscheint Filidan, um im Auftrage seines Herrn die Pilgerin zu einem Besuche bei der Schönen zu veranlassen. Was also bei Bargagli Lucretio selbst thut, lässt R. hier durch dessen Diener besorgen. Es dünkte ihm wohl unwahrscheinlich, dass der Jüngling eine lange Zusammenkunft mit seiner Geliebten hat, ohne sie zu erkennen. Dass Lucretio sie tot wähnt, sie in entstellender Verkleidung vor sich sieht, das schien ihm keine genügende Motivierung. Rotrou hat daher die Zusammenkunft der Liebenden ganz auf den Schluss verschoben und sich begnügt, den Diener mit der Pilgerin über Celie's Leiden sprechen zu lassen. Zuvor trifft dieser (Filidan) ihren Begleiter (*gentilhomme suiuant*) (Sc. 3) ganz wie Lucretio bei Bargagli und dann erst die Schöne (Sc. 4). Während Lucretio bei dem Italiener der Pilgerin seine Gleichgiltigkeit für Lepida unverhohlen gesteht, bringt Filidan durch die Art und Weise, in welcher er sich über die Wahnsinnige äussert²⁰⁾ Angelique auf den Glauben, dass Lucidor für jene eine leidenschaftliche Liebe fühle. Ein harter Schlag für die arme Pilgerin, die ihren ungetreuen Geliebten noch in seiner neuen Liebe unterstützen soll. Sie beschliesst, seinem Wunsche zu entsprechen und ihn bei der Gelegenheit zu beschämen. Aber ihr gepresstes Herz bedarf der Erleichterung und so teilt sie (Sc. 4, zweiter Teil, bei Viollet-le-Duc Sc. 5) ihrem Begleiter den Grund ihrer Pilgerschaft mit, sie erzählt ihm die Geschichte ihrer Liebe. Hierin ist sie die treue Copie Drusilla's bei Bargagli in der schon oben erwähnten Scene (II,1), aus welcher der Franzose also zwei machte. Nun erscheint (5., bzw. 6. Sc.) die Amme und bittet im Namen der beiden Liebenden die schöne Fremde in längerer Rede, worin sie das Verhältnis der beiden mit seinen Folgen ungeschminkt schildert, um ihren Beistand. Da die Amme nicht den Namen von Celie's Geliebten nennt, der zu Verwechslungen hätte führen müssen, und nur davon spricht, dass Celie von Lucidor befreit sein will, so verspricht die Pilgerin gern ihre Hilfe, schon um ihrem Ungetreuen

²⁰⁾ Filidan sagt u. a.: „*Celie, unique espoir d'un amant, si fidelle
Que vostre charité s'exercera pour eux.*“

Man begreift schwer, wie der Diener so sprechen konnte, nachdem Lucidor ihm doch deutlich genug (I,1) seine Gleichgiltigkeit für das Mädchen bekundet hatte.

einen Streich zu spielen. Diese Scene hat R. ebenfalls erfunden, da die Amme bei Bargagli auf der Bühne mit Drusilla nicht zusammenkommt, sondern das Ergebnis ihrer Unterhaltung nur erzählt. Auch in der letzten Scene findet man manche wörtlich benützte Stelle, z. B.:

Bargagli II,¹ (S. 43):

Drus. . . *Ma vedendo pure, che'l
crudel non tornaua; e crescendo
in me ogni dì più il dolore;
accorata dalla passione, mi so-
prauenne quello strano acci-
dente che mi fece tener per
morta
feci credere . . . ch'io era scampata
per voto da me fatto di con-
durmi pellegrinando a Roma:*

Ricc. *Che hauete dunque inteso
di lui?*

Drus. *Quello che si poteua peggio,
che non ricordandosi della fede
datami: ha preso quì vna nuova
moglie*

Rotrou III,⁴ (S. 51):

*Mais six mois acheués n'ont point
finy ma peine.*

— — — — —
*Ma douleur chasque iour
accroissoit ses efforts
Et de l'esprit enfin passa iusques
au corps.*

*Vn cruel desespoir saisit mon coeur,
de sorte*

*Qu'en l'état ou i'estois on me
creut long-temps morte.*

— — — — —
*Enfin i'ay feint vn voeu ie
tag pris pour me suivre*

*Et i'ay sceu dans ces lieux que
l'ingrat que i'aymois*

*Auoit rangé son coeur sous de
nouuelles loix.*

In der kurzen 6. Scene geht Erasme weg, um „*presser de vœux la puissance divine*“ und übergiebt die Wahnsinnige der Sorge des Leandre. Die beiden Liebenden haben kaum Zeit (Sc. 7), sich gegenseitig ihre unwandelbare Treue zu versichern, als schon die Pilgerin (Sc. 8) eintrifft. Auf den Knien fleht Celie die Fremde in überschwänglichen Ausdrücken — in welchen sich übrigens alle Personen²¹⁾ Angelique gegenüber ergehen — um ihren Beistand an:

*Illustre Pelerine,
Espoir des affligés, celeste Medecine
und später:*

Soleil rompts ton silence

Die „Soleil“ bricht ihr Stillschweigen, tröstet das Mädchen liebevoll und rät ihr, den verstellten Wahnsinn vorerst fortzusetzen. Das Eintreten des Erasme (Sc. 9) stört die Unterredung und Celie, rasch gefasst, spielt wieder die Verrückte, so dass der betrübt Vater sie in's Haus geleiten lässt. Die Pilgerin verabschiedet sich von ihm mit den Worten: (ed. pr. S. 64 Viollet-le-Duc II p. 487).

²¹⁾ Filidan redet sie an (III,⁴): „*Espoir des affligés, merueille sans seconde
Vray, mais libre Soleil qui visités le monde etc.*

Die Amme (III,⁵): *La voila de retour, gloire de l'Univers
Viue source de biens & de secrets diuers.*

*Adieu, ie vays refuer sur le remede vnique
Qui puisse rétablir cet esprit frenetique;
Et s'il ne peut guerir vn mal si furieux,
N'esperés plus, Monsieur, sa santé que des Dieux.*

Diese Worte ähneln denjenigen Drusilla's in der 10. Scene des III. Aktes (einer Scene, die R. in der letzten benutzt hat): . . . *questo è vn furore di mala natura. Egli è uero che anche la gratia di Dio è grande ma se non le gioua vn rimedio, ch'io ho pensato di farle, ho poca speranza della sua sanità* (S. 105).

IV. Akt.

Zu Erasme, der in einem kurzen Monolog noch zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt (Sc. 1), kommt sein Diener Filène (Targhetta) (Sc. 2) mit der von ihm gemachten Entdeckung, dass Celie bei gesundem Verstande sei, und nur auf Lucidor's Anstiften Wahnsinn fingiere. Diese Scene ist eine ziemlich getreue Wiedergabe der 2. im IV. Akte des Italieners. Wie dort Lucretio, führte hier der Name Lucidor zu der irrigen Annahme, dass der Bräutigam eine zweideutige Rolle spiele. Die Diener geben auch bei beiden dafür dieselbe Erklärung. Eine Vergleichung der beiden Dichter dürfte interessiren:

Bargagli IV,¹ (S. 112):

*Cas. . . Ma aoche proposito far
queste bagatelle? ella fingerfi
pazza; & egli far vista di non
la uoler più: etc.*

*Tar. Chi sà, che Lucretio
non l'habbia fatta fingerfi pazza,
per farui crescere vn migliaio di
ducatti piu di dota?*

Rotrou IV, 2:

Erasme.

— — — — *pourquoy Lucidor
Qui la doit posseder et. la recher-
che encor,
L'oblige-t-il à feindre vn si hon-
teux martyre,
Et se differe-t-il vn bon-heur qu'il
desire?*

Filène.

— — — — —
*Où l'or est en obiet les esprits
sont adroicts.
S'il sçait de vos thresors l'inépui-
sable source,
Cette feinte est vn rets qu'il tend
a vostre bourse,*

Erasme befiehlt dem Diener, die Pilgerin abzubestellen; kurz, es herrscht völlige Uebereinstimmung bis zum Schluss der Scene. In der nächsten erscheint Lucidor und wird zunächst ironisch von dem Alten empfangen. Es kommt zu Auseinandersetzungen, worin Lucidor das erfährt, was wir längst wissen, und nun schlägt er

wüthend die Braut aus, ganz wie sein Vorbild in der 3. Scene des IV. Aktes, welche hier nachgeahmt ist. Erasme weiss nicht, was er davon denken soll. Da kommt Filidan, der ins Haus gegangen war, um sich nach Celie umzusehen, mit der neuen Entdeckung herbei, dass der Maler „*a causé ses amoureux tourmens*“, „*Ils se baissent encor, allons y doucement*“ fügt er hinzu. Erasme stürzt fort. Auch diese Scene ist imitirt (aus Pellegrina IV, 4.) Rotrou überträgt nur die Rolle des Tedesco auf den Diener, wohl deshalb, weil Cleante, Federigo's Stellvertreter, keine Gelegenheit hatte, sich in Erasme's Haus zu schleichen. Auch die folgenden Scenen (5 und 6), in welchen Filène die Pilgerin sucht und von dem Vorgefallenen, d. h. von Lucidor's vermeinter Schlechtigkeit unterrichtet, können keine Originalität beanspruchen. Sie sind Pellegrina IV, 2 entlehnt. Angelique, von der Sache selbst bereits durch die Amme in Kenntniss gesetzt, hört mit einem Male den Namen ihres Lucidor's in Verbindung mit derselben, hört, dass niedere Habsucht ihn zu zweideutigem Spiel gedrängt, und gerät in Verzweiflung, aus der sie ihr Begleiter vergebens mit Hoffnungen auf eine günstige Wendung der Lage zu reissen versucht. Mit Abscheu weist sie die Idee einer Aussöhnung von sich und beschliesst ihre sofortige Abreise. Mit der kurzen Bemerkung Filène's, dass er Gerichtsdienner holen gehe, schliesst der Akt.

V. Akt.

Filène erscheint mit Gerichtsbütteln (Archers). Während sie ins Haus gehen, tritt (2. Sc.) Celiante auf, den Celie's Wahnsinn noch immer beschäftigt. Sein Erscheinen dürfte man ziemlich unmotivirt finden. Rotrou hat ihn wohl herangezogen, weil er ihn bei der folgenden, aus Pellegrina V, 4 entnommenen Erkennungsscene brauchte. In dieser wird Léandre (2. Sc.) von den Schergen aus dem Hause geschleppt. Vergeblich bemüht sich Celie, den Geliebten den rauhen Händen zu entreissen. Sie entwindet einem der „Archers“ den Degen, um ihn dem Geliebten zur Vertheidigung zu übergeben, allein Leandre macht von der Waffe keinen Gebrauch, sondern stellt sie dem „Archer“ wieder zu. Nun fleht das Mädchen auf den Knien seinen harten Vater um Mitleid an, wobei sie, um ihn milder zu stimmen, Léandre's wahren Namen, seine vornehme Abkunft und seine Heimat angibt. Der anwesende Celiante wird stutzig und erkennt nach kurzem Gespräch in dem Gefesselten seinen Bruder. Man sieht, die Scene nimmt einen ähnlichen Verlauf wie bei Bargagli; jedoch sind manche Umstände bei Rotrou geändert, z. B. sind die Brüder keine Deutsche, sondern Spanier (aus Valencia). Cléonis ist der Name ihres Vaters und auch die Mutter wird genannt, sie heisst Chrysante.²²⁾ In der Hauptsache stimmen beide Dichter

²²⁾ Ein Name, der später Rotrou den Titel zu einem Trauerspiel abgab.

ziemlich überein. Selbst die unvermeidlichen Türken sind mit eingeflochten. Lucidor-Léandre verbringt 20 Jahre in Byzanz bei ihnen in der Knechtschaft. Natürlich lässt sich Erasme erbitten, den beiden Liebenden zu verzeihen und sie zu vereinen. Die Pilgerin, die dazu kommt (4. Sc.), erfährt nach einem kurzen Missverständnis, das durch die Namensgleichheit veranlasst wird, den genauen Sachverhalt, und jetzt lebt neue Hoffnung in ihr auf.

Soweit erscheint Rotrou von Bargagli abhängig. Das nun folgende, mit Ausnahme einer einzigen (der 8.) Scene, ist seine eigene Zuthat. Anstatt nämlich, wie Bargagli, gleich die Erkennung zwischen der Pilgerin und ihrem Getreuen herbeizuführen, zieht er die Handlung noch einige Scenen lang hinaus.

Noch in der 4. Scene lässt R. seine Angelique im Beisein der meisten Personen ihre Liebe zu Lucidor verraten und Erasme, der ihr verpflichtet ist, verspricht ihr seine Unterstützung zur Verständigung mit ihrem Geliebten. Wir belauschen dann in der 5. Scene ein eigentümliches Gespräch Lucidor's mit seinem Diener Filidan. Der letztere entpuppt sich nämlich mit einem male als Dichter und spricht sich nicht nur theoretisch über die Dichtkunst aus, sondern macht sogar seinen überraschten Herrn mit einem Kind seiner Muse, mit einem Gedicht „à Diane“, einer „divine beauté, mais la plus insensible et, la plus dédaigneuse“ bekannt. Lucidor, um sein Urteil befragt, lobt das Gedicht. Er fügt hinzu, dass ihm die Musen nie hold gewesen und bittet ihn, ein Gedicht auf den Tod seiner Angelique zu machen. Filidan ist bereit hierzu und geht weg, „resuer une heure“. Die ganze Scene, die längste des Stückes (9 Seiten in der *ed. princ.* und 7 in der modernen Ausgabe) hat, wie man sieht, keinen Zusammenhang mit der Handlung und macht den Eindruck eines späteren Einschiebsels.²³⁾ In der nächsten Scene

²³⁾ Es ist charakteristisch, dass nur wenige von denjenigen, die sich näher mit unserem Dichter beschäftigt haben, diese interessante Scene beachtet haben, meines Wissens nur Jarry (*Essai p. 256*) u. Person (*Hist. du Venceslas p. 24 A²*) und diese nur sehr flüchtig. Die anderen alle, Sainte Beuve, Guizot, Clement de Ris, Hémon u. s. w. lasen nur die bekannten späteren Dramen des Dichters, bei den früheren begnügten sie sich, die Notizen der Brüder Parfait und anderer Compiler zu kopiren. Ohne mich hier bei der Unwissenschaftlichkeit dieses Verfahrens aufzuhalten, das dem Dichter keine Gerechtigkeit widerfahren lässt, möchte ich auf die Wichtigkeit dieser Scene für die Kenntnis der ästhetischen Anschauungen Rotrou's vorläufig hingewiesen haben. Die Ausbeutung des darin enthaltenen Materials muss ich mir für eine spätere Gelegenheit aufheben. Doch kann ich dem Drange nicht widerstehen, den Anfang der Scene hier vorzutragen, weil R. darin, wie man vermuten möchte, sein Urteil über drei um jene Zeit beliebte Pastoral Dramen abgab:

Filidan.

*Enfin, vous possédez cette heureuse franchise
Que les yeux de Celie, ou ses biens auoient prise.
Quelle autre désormais charmera vos esprits?
Prendrés vous Celimene, Amaranthe, ou Cloris?
A qui fera l'honneur de vostre ardeur nouvelle*

(der 6.) erscheint Erasme und fordert Lucidor auf, mitzukommen, denn „*une fille estrangere Veut d'un secret commun finir nostre misere*“ Lucidor folgt ihm neugierig. Wir werden sodann in Erasme's Haus versetzt (7. Sc.), wo Angelique noch immer zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwebt. Doch da kommen schon (Sc. 8) Erasme und Lucidor und der letztere erkennt, abweichend, und, sagen wir gleich, vorteilhaft abweichend, von seinem Vorbild, alsbald die Geliebte. Es kommt im Beisein aller Personen zur Aufklärung zwischen den Liebenden, welche damit endigt, dass sie sich überselig einander in die Arme fallen. Verdutzt sieht dies der eben (9. Sc.) mit dem neuen Gedicht eintretende Filidan; doch wird ihm rasch die vermeinte Flatterhaftigkeit seines Herrn in befriedigender Weise erklärt.

Nachdem Lucidor die neuen Verse gelesen und gelobt, und Filidan gebeten, die ganze Liebesgeschichte in Verse zu bringen, beendigt Erasme das Stück mit der Aufforderung:

. *allons dans les festins*
Noyer nos déplaisirs et benir nos destins.

Auch in diesem Akte findet man Stellen, die sich im Wortlaute dem Originale nähern, z. B.:

Bargagli V, 4 (St. 139): <i>M. Fed. Fa conto, che qui sia</i> <i>persona che conosca benissimo</i>	Rotrou V, 3: <i>Celiante.</i> <i>Ma rencontre importune.</i>
---	---

Prenés les toutes trois, vous aurés la plus belle
Celimene est charmante, et n'a que ce deffaut
Qu'elle se communique un peu plus qu'il ne faut,
La reserve est prisable en l'esprit d'une fille.
Que vous semble de l'autre, Amaranthe est gentille,
Son esprit m'a paru dans quelque occasion
J'y trouue toutefois de la confusion.
Cloris me plairoit mieux, sa grace est naturelle,
Son esprit estimable et son humeur si belle
Que son doux entretien charme tous les esprits
Elle sçait des meilleurs le merite, et le prix,
Mesme prise des vers, blasme, ou prise une vaine
Et certes en ce point ie la trouue un peu vaine.

Celimene heisst ein Stück Rotrou's, das ursprünglich als Pastorale geschrieben (1633) und als solche sicher auch aufgeführt worden. Wer das Stück gelesen, wird zugeben, dass die Titelheldin in der That *se communique un peu plus qu'il ne faut*. *Amaranthe* ist der Name einer Pastorale von Gombauld (1631 gedr.). Man halte mit den Worten *J'y trouue toutefois de la confusion* das Urtheil der *Bibl. du Th. Franç.* (II 301) zusammen: *Cette pastorale chargé d'incidents qui la rendent très obscure* . . . Was den 3. Namen betrifft, so setzte Rotrou vielleicht des Reims wegen *Cloris* für „*Clorise*,“ einer damals hochgefeierten Pastorale von Baro (1632 bis 1634 gedr.), welche *Richelieu* dediziert und in seinem Palaste 1636 mit ungewöhnlichem Glanze vor der Königin aufgeführt, sich einer ganz besonderen Gunst des Cardinals erfreut haben muss. Vielleicht knüpft sich an diese Aufführungen ein Faktum, das R. zu seiner Anspielung veranlasste. In wieweit Rotrou's Worte auf das Stück passen, weiss ich freilich nicht, da ich dasselbe nicht gelesen habe.

cotesta fameglia, e tutta Vienna;
che le diresti tu?

*Est vn fatal obstacle à ta bonne
fortune*

*Et sçachant qui ie suis tu cher-
cherois ailleurs*

M. Te. Le direi, ch'io sono fi-
gliuolo di Daniele Ormanno: e
questo mi basterebbe per far
conoscer la mia nobiltà.

*Le titre necessaire à finir tes mal-
heurs.*

*Valence est mon païs, Lucidor fut
mon frere . . .*

Léandre.

*La pure verité cause mon affeur-
ance*

M. Fed. Figluola di Daniele Or-
manno sono ancora io. Questo è
certo il mio fratello: — — —. Se
tu se' figliuolo di Daniele Or-
manno se'n vero figlio di persona
nobile; ma dimmi quando, e perche
ti partisti da lui?

*Et ie n'emprunte rien d'une vaine
apparence*

*Cléonis est mon pere et le Prince
du iour*

*A faict de ses maisons vingt fois
le mesme tour*

*Depuis que dans Bizance vn rigoureux
seruage*

M. Te . . . gia sono dodici anni
. . . gli fui tolto e fatto pri-
gione da vna scorreria di Tur-
chi . . .

*Exerce^{23a)} ma constance et con-
somme mon aage,*

— — — — —

Erasmé.

— — — — —

*(Aux Archers) Et vous en ces plai-
sirs dont nous comblent les
Cieux*

Ca s. Capitano, (zum Bargello)
voglio che vi rallegriate ancor
voi con esso noi insieme.

*Laissés regner la ioye et la paix
en ces lieux.*

Die Analyse des französischen Stückes dürfte wohl bis zur Evidenz erwiesen haben, dass Rotrou Bargagli's Pellegrina entweder gelesen oder auf der Bühne gehört hatte. Falls er durch Lektüre zu seinem Stoffe gekommen war, so würde er hier freier mit seiner Vorlage — besonders im Dialog — geschaltet haben, als in irgend einem anderen seiner Dramen; denn ausser den angeführten Stellen, findet man nur wenige, die wörtlich übertragen sind. Eine Entscheidung wage ich vorerst nicht zu treffen.

Am stärksten hat R. den IV. und V. und am wenigsten den II. und III. Akt des Italieners benutzt. Die hauptsächlichen Veränderungen, die er mit dem Stoffe vornahm, sind bereits oben theils einleitend (S. 23 ff.) theils im Laufe der Analyse erwähnt worden. Sie sind nicht so erheblich, dass die Fabel dadurch zu einer wesentlich neuen wurde, und dass das Stück das Aussehen einer originellen Arbeit erlangte.

^{23a)} Viollet-Le-Duc änderte: *Exerçant ma constance, a consumé m. d.*

Fassen wir das Resultat unserer Vergleichung kurz zusammen, so müssen wir sagen, dass das Drama unter Rotrou's Händen eher verloren, als gewonnen. Der Dichter stand noch unter dem wuchtigen Einfluss der Romanliteratur²⁴⁾ jener Zeit und hatte sich aus der lyrischen Stimmung der Jugend nicht nur nicht herausgearbeitet, sondern war durch den Einfluss der Spanier noch mehr hineingeraten. So büsste der Dialog viel von der Gewandtheit und Lebhaftigkeit seines italienischen Vorbildes ein; denn R. malte und erzählte entweder in epischer Breite oder verstieg sich oft zu lyrisch schwungvollen Tiraden. Die Charaktere wurden verschwommen, das Colorit, nach dem Muster der *Astrée* oder anderer Romane, eine Mischung moderner und antik heidnischer Elemente. Türkenraub auf der einen, und ein „*grand prestre de nos Dieux*“ auf der andern Seite. Diese Mängel werden durch die fließenden, schönen Verse, trefflichen Bilder und glücklichen Gedanken des Franzosen nur zum Teil aufgewogen. Gleichwohl können wir, zumal wenn man einzelne oben erwähnte Verbesserungen und Veredlungen in Erwägung zieht, dem 25jährigen Dichter unsere Anerkennung nicht versagen.

Die Ansichten der französischen Kritiker über das Stück lauten nicht günstig. Die Mehrzahl warf es, wohl ohne es gelesen zu haben, mit den ersten Jugendversuchen achselzuckend in einen Korb. Von den anderen bezeichnet es Beauchamps (II, 110) als „*Irreguliere en tout et froide*“, Parfait findet es sogar (V, 70) „*très froide*“ und Mouhy (I, 364) „*froide et ennuyeuse*“. Nur die Bibliothèque du Théâtre français fällt ein günstiges Urtheil: „*Cet ouvrage*“ heisst es darin (II, 197) *est bien écrit, les vers en sont faciles l'on en rencontre même d'heureux, la conduite en est sage, la fable bien trouvée et il n'y a que les défauts dans lesquels tomboient alors tous les Auteurs . . . ainsi je crois que cette pièce a eu un grand succès et a fait un grand honneur à Rotrou*“. Beide Urtheile lassen sich ganz wohl vereinigen. Es ist nicht zu leugnen, dass der Eindruck gar mancher Scene das Prädikat „*froide*“ verdient; im ganzen ist aber das Urtheil der Bibliothèque du Th. fr. das richtige.

Auf die Entwicklung des französischen Dramas blieb diese Nachbildung²⁵⁾ Rotrou's nicht ohne Einfluss. Die *Pèlerine* bereicherte

²⁴⁾ Die Namen der Personen, wie *Lucidor*, *Clidamant*, *Filene*, *Clorimand* u. s. w. sind fast alle zeitgenössischen Romanen entlehnt.

²⁵⁾ Es existirt ein ital. Stück, dessen Titel auf den Gedanken führen könnte, dass Rotrou es benutzt habe. Ich meine *l'Angelica Pellegrina*, *Comedia di Francesco Pandolfo, Palermitano*. Ich habe es leider nicht auf-treiben können. Da es (nach *Allacci Dramm.* 1755 4^o p. 88) aber erst 1649 (*Palermo, per Pietro Isola*) erschienen ist, so bleibt — falls wirklich Ueber-einstimmung zwischen ihm und *Rotrou's Pèlerine* besteht — nur die Mög-lichkeit, dass *Rotrou's* Lustspiel das Vorbild gewesen. — *Fabrizio de Fornaris* „*Angelica*“ (1585) hat mit *R.'s* Lustspiel nichts als den Namen der

einerseits die Bühne mit einer neuen Figur — mit dem Dichter, sie führte Diskussionen über Poesie dort ein, kurz — sie wurde die Vorläuferin von Molière's „*Femmes Savantes*“. Andererseits reizte die von Rotrou so wirkungsvoll durchgeführte Idee, dass ein liebendes Mädchen durch verstellten Wahnsinn sich von dem ihm aufgedrungenen Bräutigam befreit, spätere Dichter zur Nachahmung: die Pèlerine ist das Vorbild von Regnard's „*Folies Amoureuses*“ und von einigen Szenen in Destouche's „*Fausse Agnes*“.

Heldin gemein. Ebenso dürfte es sich mit *Ottavio Argentino's* „*Angelica Amante* (1623) verhalten. Eine direkte Nachahmung der *Pellegrina* erschien unter dem Titel *La Pescatrice Gardinia, favola di Ridolfo de' Mori da Ceno. Venetia* 1621 12^o. Es ist ein in Versen geschriebenes Fischerdrama. Rotrou hat es nicht gekannt.

Rotrou's Schaffen zwischen 1634 und 1640.

Rotrou und die italienischen Schauspieler
in Paris.

Die Quelle von „La Clarice ou l'Amour Constant“.

Botanische Studien zwischen 1834 und 1840

Botan und die ältesten Botaniker

in Paris

Die Quelle von „La Clavier de l'Armonie“

Die „*Pèlerine*“ steht genau in der Mitte der fruchtbarsten Thätigkeit des Dichters; denn in der Zeit von 1628 bis 1639, d. h. in circa 11 — 12 Jahren hatte derselbe 26 uns erhaltene Dramen geschrieben, wovon 12 — 13 vor 1634 und ebenso viele nach dieser Zeit fallen. Die Stücke nach der „*Pèlerine*“ bewegen sich auf den gleichen Gebieten wie vorher. Bald tummelte sich Rotrou auf dem Boden der verkappten Pastorale, bald auf dem des Romandramas, bald schöpfte er aus spanischen, bald aus antiken Quellen. Dabei verlor er auch das italienische Lustspiel nicht aus den Augen. Es lieferte ihm zu manchen Stücken Figuren und Motive. So ist z. B. in der etwa 1636 entstandenen *Florimonde*, ausser einem italienischen Schäferspiel, nochmals die Pellegrina benutzt. Desgleichen findet man Motive italienischer Herkunft in *Filandre*, *Clorinde* und *Amélie*. Doch hierüber gedenke ich mich an anderer Stelle eingehend zu äussern.

Die Zeit von Mitte 1639 bis Mitte 1640 bildete einen Wendepunkt im Leben und Schaffen unseres Dichters. Mitte 1639 kaufte er sich die Stelle eines *lieutenant-particulier*¹⁾ in seiner Vaterstadt Dreux und im Juli 1640²⁾ heiratete er. Es ist begreiflich, dass beide Ereignisse von weitgehendstem Einfluss auf das poetische Wirken des Dichters wurden. Die Zeiten wildstürmischer Jugend und — rastlosen Dichtens waren vorüber; ein ernster Lebensberuf, ein eigener Herd mit schnell wachsender Familie fesselten den Dichter an die Heimat. Seine dichterische Thätigkeit blieb auf wenige Mussestunden³⁾ beschränkt. Und so mag er wohl nicht allzuviel Zeit gefunden haben, um nach Paris zu reisen und mit seinen litterarischen Freunden und Gönnern und dem Theater Fühlung zu behalten.⁴⁾

¹⁾ Siehe Chardon S. 147.

²⁾ *Jal. Dict. Crit.*, art. Rotrou; *Person. Hist. du Venceslas* p. 103. Chardon, p. 149.

³⁾ Im Widmungsschreiben seines 1644 erschienenen *Bellissaire* sagt Rotrou: „*Mais comme l'establissement de mes affaires ne m'a pas permis depuis longtemps un grand commerce avec les Muses, ie me suis acquitté b en tard de cette dette etc.*“ --.

⁴⁾ In der Vorrede „*au lecteur*“ in der *Clarice* bemerkt Rotrou, dass er sich um den Druck seines Stückes nicht kümmern könne, „*puisque ie demeure a seize lieues de l'imprimerie*“.

Im Jahre 1639⁵⁾ kam auf Ludwigs XIII. Ruf eine italienische Schauspielertruppe unter der Leitung Giuseppe Bianchi's (er führte den Schauspielernamen *il Capitano Spezzaferro*) nach Paris und führte dort Stücke auf. Auch G. B. Andreini befand sich 1643⁶⁾ wieder in der französischen Hauptstadt. Bianchi's Truppe erschien 1645 daselbst auf's neue unter dem Schutze des Cardinals Mazarin und verblieb daselbst bis 1647/48. Obwohl unsere Nachrichten über das Auftreten dieser Schauspieler zu dürftig sind, als dass wir sagen könnten, was sie aufführten, so lässt sich doch wohl annehmen, dass sie gleich den früheren Truppen neben der *commedia dell'arte* auch dem regulären Lust- und Trauerspiel ihre Kräfte widmeten. Ihre Anwesenheit konnte nicht spurlos an den damals rüstig schaffenden französischen Dramatikern vorübergehen. Ich werde bei anderer Gelegenheit zeigen, wie in der That so manche dramatische Erzeugnisse jener Tage durch die fremden Künstler entweder angeregt oder wenigstens beeinflusst wurden. Fand Rotrou Zeit und Gelegenheit sie zu sehen? Wir haben darüber keine Nachricht; doch ist die Thatsache, dass kurz nach ihrem ersten und während ihres späteren Aufenthaltes der lieutenant-particulier von Dreux mehrere Lustspiele nach trefflichen italienischen Mustern verfasste, zu auffallend, als dass wir nicht berechtigt wären, einen Einfluss von jener Seite auf ihn anzunehmen. Verkehrte der sprachkundige Rotrou mit der italienischen Truppe und lernte er dadurch einen Teil des italienischen Repertoires kennen? Wurden die Stücke, die er nach italienischen Vorbildern schrieb, zu Paris in der Ursprache aufgeführt? Oder wurde der Dichter durch jene Aufführungen nur ganz allgemein zur Beschäftigung mit dem italienischen Lustspiel angeregt, so dass seine Nachbildungen eigentlich die Früchte eifriger Lektüre, wenn nicht gar längerer Studien waren! Das sind Fragen, die schwerlich je beantwortet werden können; doch brauchen wir darauf kein besonderes Gewicht zu legen, denn es ist über jeden Zweifel erhaben, dass Rotrou bei den 3 Stücken, die hier in Frage kommen, gedruckte Vorlagen hatte.

Im Jahre 1641⁷⁾ liess Rotrou sein Lustspiel

Clarice ou l'Amour Constant⁸⁾

aufführen, welches jedoch erst 2 Jahre später im Druck erschien. In der Vorrede nennt R. selbst den Autor, dem er dasselbe ver-

⁵⁾ Vergl. Bartoli (A.) *Scenari inediti* p. CXLIII, Maurice Sand, *Masques et bouffons* I, 50 ff.

⁶⁾ *Baschet* p. 320.

⁷⁾ Dieses Datum geben *Parfait* (VI, 144), *Monhy* (I, 95), die *Annales dramat.* (II, 357) u. a. übereinstimmend an. Da das *privilège* vom 28 févr. 1642 datirt ist, so dürfte die Angabe richtig sein.

⁸⁾ *Comedie, Paris, Toussaint Quinet, 1643, 4^o; privil. 28 févr. 1642, achevé d'imprimer 28 octobre 1642.*

dankte: „*Je ferois tort à l'auteur Italien Sforza d'Oddi*“⁹⁾, so lauten seine Worte — „*si je dérobois à sa reputation, la gloire de cet ouvrage. Je n'en suis que le Traducteur etc.*“

Rotrou's Vorbild war zuerst 1572 erschienen unter dem Titel:

„*L' Erofilomachia, ovvero il Duello d'amore e d'amicitia.*“ Comedia nuova dell Ecc.^{mo} Dottor di Leggi M. Sforza d'Oddo etc.¹⁰⁾

Oddis Lustspiel gehört zu derselben Klasse, zu der wir bereits die Pellegrina zählten. Sie ist ein Novellendrama, ein romantisches Rührstück, jedoch stark mit antiken Elementen versetzt. Plautus und Terenz — das sieht man auf den ersten Blick — hatte der Dichter fleissig studiert. Ihnen entnahm er nicht nur die stehenden Figuren des Parasiten, des prahlerischen Soldaten, des lächerlichen Arztes, des schlaunen Dieners, der Courtisane und Ruffiana, sondern auch manche Scenen und Situationen. Die Fabel des Stückes jedoch ist novellistischen Ursprungs. Wenn Oddi sich so mit der Erfindung seines Materials nicht schwer that, so ist er doch in der Ausführung durchaus selbstständig. Das hohe Lob, welches ihm von Zeitgenossen zu teil ward, möchte ich zwar nicht unterschreiben; denn seine Arbeit leidet an einigen sehr empfindlichen Mängeln. Allein das Naserümpfen Klein's¹¹⁾, der den Italiener mit einigen Worten in seiner hanswurstigen Manier abfertigt, ist durchaus nicht zu billigen. So ganz unbegründet konnten jene Lobsprüche und der durch glänzende Aufführungen und die ungewöhnlich zahlreichen Auflagen bewiesene allgemeine Beifall nicht sein. In der That findet man bei näherer Prüfung in dem Stücke mancherlei Vorzüge, wovon ich hier den meisterhaften Dialog, den eleganten Stil besonders hervorhebe.

⁹⁾ *Sforza d'Oddi (d'Oddo oder degli Oddi)* geb 1540 zu *Perugina* bekleidete lange Zeit in seiner Vaterstadt eine Professur der Rechte. Er erhielt 1599 einen Ruf nach *Padua* mit dem für jene Zeit bedeutenden Gehalt von 1000 Dukaten, im nächsten Jahre wurde er unter noch glänzenderen Bedingungen nach *Parma* berufen, wo er 1610 oder 1611 starb. Er gehörte zu der Akademie der *Insensati* zu *Perugia* und führte als Mitglied den Titel „*il Forsennato*“ (der Unsinnige). Von seinen poetischen Leistungen, nämlich seinen 3 Komödien, die er in seiner Jugend schrieb, scheint er sehr bescheiden gedacht zu haben. Er überliess Freunden deren Veröffentlichung und vom Papste Clemens VIII., bei dem er in Angelegenheiten seiner Vaterstadt als Abgesandter verweilte, befragt, ob er noch Komödien verfasse, antwortete er unter Erröthen: *Beatissime Pater, delicta juventutis meae ne meminervis!* Seine Lustspiele sind *I Morti vivi* (zuerst 1576 gedr.) *La Prigione d'Amore* (zuerst 1590 gedr.) und das obige Stück. Von allen dreien erschienen ungewöhnlich zahlreiche Auflagen. Von unserem Lustspiel kenne ich 12 Ausgaben, doch dürften diese nicht alle sein. Vergl. über sein Leben etc. *Tiraboschi* XXII, 254, *Apost. Zeno Annot.* zu *Fontanini* I, 371.

¹⁰⁾ *ad istanzia di Luciano Pasini. In Perugia per Valente Panizza Stampator publico* 1572. 8°. (*Fontanini-Ap. Zeno* I. p. 370).

¹¹⁾ Geschichte des Dramas IV p. 901.

Wenn Rotrou sich als den blossen Übersetzer des italienischen Stückes bezeichnete, so dachte er allzubescheiden von seiner Leistung. Er kann in der That ein höheres Verdienst, als das eines schlichten Übersetzers für sich in Anspruch nehmen. Folgte er auch Oddi im allgemeinen in der Fabel des Stückes und im Verlauf der Szenen, schloss er sich auch in den meisten Charakteren und häufig genug im Ausdrucke an, so hat er doch so viele Verbesserungen angebracht, so viele Fehler beseitigt, so manche gelungenene Scene eingefügt, dass seine Arbeit, wenn auch nicht das Lob der Originalität, doch das einer trefflichen freien Nachbildung verdient. Im grossen und ganzen kann für sein Verfahren hier dasselbe gelten, was wir oben bei der „Pèlerine“ zu sagen hatten, nur dass die wörtliche Übereinstimmung mit dem Original in der „Clarice“ eine grössere ist und dass ferner darin alle Personen, sowie einige ihrer Namen beibehalten worden sind. Mit mehreren Charakteren hat Rotrou erhebliche Veränderungen vorgenommen. Diese erklären sich aus den verschiedenen Anschauungen, die zwischen seiner Zeit und derjenigen seines Vorbildes bestanden. Das italienische Drama des 16. Jahrhunderts in seiner Sucht, das Altertum getreu zu conterfeien und bei seinen lizenziösen Anschauungen, die sich auf allen Gebieten der Dichtung, besonders noch in der Novelle kundgaben, durfte Courtisanen und Ruffianen u. dergl. mehr ohne Scheu auf der Bühne zeigen. Im 17. Jahrhundert, zumal in Frankreich unter der Regierung des keuschen Ludwigs (*Louis-le-Chaste*), war nicht nur dem Dichter viel weniger gestattet, sondern es fehlte auch der Geschmack an jenen Freiheiten, die ein Jahrhundert vorher nicht unwesentlich zu der hohen Gunst des Drama's auf der Bühne und beim Lesepublikum beigetragen hatten. Die Verwandlung der *coctigiana Ardelia* (bei Oddi) in eine 2. Liebhaberin *Lucrèce* — ein für ihre Ehrbarkeit gewissermassen bürgender Name — und der Ruffiana *Giubilea* in eine *confidente*, Namens *Cynthia* — keine geringere als die züchtige Mondgöttin musste ihren Namen herleihen — verstand sich also von selbst. Aus der Wahl dieser beiden Namen schaut übrigens deutlich der Schalk heraus. Die kleine Rolle der Begleiterin *Claricens* hat Rotrou dazu erfunden. Es scheint, dass schon damals auf der französischen Bühne jede Liebhaberin ihre Vertraute haben musste.

So viel glaubte ich über das Verhältnis Rotrou's zu Oddi hier sagen zu müssen, um im Zusammenhang das Verhalten, das er in den verschiedenen Zeiten seines Schaffens dem italienischen Lustspiel gegenüber beobachtete, zu kennzeichnen. Eine Inhaltsangabe der *Clarice* und ihres Vorbildes, sowie eine eingehende Vergleichung der beiden Lustspiele unterlasse ich hier. Gelten ja diese Blätter nur den unbekannten Quellen Rotrou's.

Die Quelle

von

„CELIE OU LE VICEROY DE NAPLES“

Tragi-comédie.

Die Quelle

CELLE OU LE VICEROY DE NAPLES

Trieste

Vier¹⁾ Jahre nach der „*Clarice*“ liess Rotrou eine Tragikomödie aufführen, die im nächsten Jahre unter dem Titel

„*Celie ou le Viceroy de Naples*“

im Drucke²⁾ erschien. Die spanischen Namen im Stücke und der romantische Inhalt verführten die Literaturhistoriker,³⁾ es für eine Nachahmung einer spanischen *Comedia* zu halten — freilich ohne dass sie eine bestimmte Quelle angeben konnten. Es ist jedoch italienischen Ursprungs, und kein geringerer als der berühmte Neapolitaner *Giovan Batista della Porta*⁴⁾ (oder *Porta*) war Rotrou's Vorbild.

¹⁾ *Parfait* gaben dieses Datum an und da das privil. des Stückes vom 19. Februar 1646 datiert ist, so wird jene Angabe wohl richtig sein.

²⁾ *Celie | ou le Vice-Roy | de Naples | Tragi-comedie. | par Monsieur de Rotrou. A Paris | Chez Augustin Courbé dans la Galerie du Palais, à la Palme. | 1646. Avec privilege du Roy. 111 S. 4^o.* Das Privil. ist *T. Quinet* erteilt, welcher *A. de Somerville* und *Courbé* daran theilnehmen liess. Die Bibl. des Herzogs von *La Vallière* (VIII S. 49) enthält ein Exemplar der bei *Quinet* 1646 erschienenen Ausgabe. Nach dem *Catal. de Soleinne* I p. 228/29 erschien eine Ausg. bei *Somerville* unter dem schlichten Titel: „*Celie*“. 4^o 1646. Doch dürften alle 3 nur eine, mit verschiedenen Titeln sein.

³⁾ *Puibusque* II, 414 ff., *H. Lucas Hist. d. Th. franç.* III. p. 220 u. a.

⁴⁾ *Il cavaliere G. B. della Porta*, wie ihn *Signorelli* nennt, wurde 1538^{a)} zu Neapel geboren. Ein frühreifes Genie, verfasste er im Alter von 15 bis 20 Jahren schon sein berühmtes lateinisches, in fast alle Kultursprachen übersetztes Werk „*Magia Naturalis*“. ^{b)} Aus der Zahl seiner vielen

^{a)} Nach *Camerini* (p. 6) der sich *Libri (Hist. des Sciences math. en Italie jusqu' à la fin du 17^e. siecle Paris 1838 - 41 IV. B. p. 108)* anschliesst. *Colangelo (F.) (Storia dei filos. e dei matem. Napolitani. Nap. 1833/4)* giebt 1535, andere geben 1540, oder (und dies die häufigste Angabe) 1545 an. Letztere Zahl ist jedenfalls falsch, wie *Tiraboschi* (B. 21, p. 136) zeigt.

^{b)} d. h. die ersten 4 Bücher, welche ursprünglich allein (zum 1. Mal 1558?) erschienen. *Klein* (V. p. 616) befindet sich also im Irrthum, wenn er das allmähig bis zu 20 Büchern anwachsende Werk schon von Anfang an diesen Umfang haben lässt und den „jungen *Porta*“ zum Erfinder der *Camera obscura* macht, was er übrigens (nach *Libri* IV, 303) überhaupt nicht ist.

Das italienische Lustspiel erschien im Drucke unter dem Namen

Gli duoi | Fratelli | Rivali | Comedia |

nuovamente | data in luce | dal Signor | Gio. Bat.

anderen gelehrten Werke sei hier noch „*de humana Physiognomia*“ erwähnt, weil *Porta* darin — ein Vorläufer *Lavater's* — seine Vorliebe und Befähigung für Charakterstudien schon frühe bekundete. Grosse Reisen in Italien, Spanien und Frankreich, welche ihn in persönlichen Verkehr mit hervorragenden Gelehrten und Künstlern und, was besonders betont wird, mit Handwerkern brachten, erhöhten die Erfahrungen und die Menschenkenntnis des von der Natur mit ungewöhnlich scharfer Beobachtungsgabe ausgerüsteten Forschers. Eine Würdigung *Porta's*, des Gelehrten, müssen wir hier unterlassen; uns interessiert, was früher den geringsten Teil seines Ruhmes bildete, nur *Porta*, der dramatische Dichter. Der geringe Wert, den er selbst den Kindern seiner Muse beilegte, war einem grossen Teil derselben verderblich, indem sie spurlos verschwanden oder die Beute von Plagiatoren wurden. Sowohl über die Zahl derselben, als über ihre Entstehungszeit herrscht in Folge dieser Nachlässigkeit noch viel Unklarheit. *Napoli-Signorelli*^{c)} und nach ihm *Klein* zählen ihn ohne Weiteres zu den Dramatikern des 17. Jahrhunderts, wohl deshalb, weil seine meisten Stücke erst im 17. Jahrhundert im Drucke erschienen. Indess ergibt sich aus der sichersten Quelle — nämlich aus *Porta's* Schriften selbst — dass er wenigstens die Komödien in seiner Jugend geschrieben, denn er nennt sie „*scherzi della sua fanciullezza*“ im Prolog seiner Komödie „*I fratelli Rivali*“ und auch seine anderen dramatischen Werke sind noch in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, so dass man ihn also mit Unrecht zu den Dichtern des folgenden Jahrhunderts gerechnet hat. Gewöhnlich werden von ihm folgende Komödien^{d)} angegeben: *La Sorella*, *l'Olimpia*, *la Fautesca*, *la Trappolaria*, *la Cinthia* *I due Fratelli Rivali*, *la Turca*, *l'Astrologo*, *la Carbonaria*, *il Moro*, *la Chiappinaria*, *la Furiosa*, *I due Fratelli Simili*, *la Tabernaria*. Ausser diesen 14 gedruckten (meist in mehreren Ausgaben) und gesammelten^{e)} Lustspielen, werden uns noch mehrere verlorene oder ungedruckte genannt,^{f)} nämlich: *Lo Spagnuolo*, *il Negromante*, *l'Alchimista*, *il Pedante*, *la Stregia* (diese wurde unter fremdem Namen gedr.), *il Faletto*, *la Bufalaria* und endlich ein namenloses Monstrum, das aus 5 Komödien bestand. Ferner werden von ihm eine Stegreifkomödie „*la Notte*“, eine Tragikom. „*la Penelope*“, zwei Tragödien „*il Giorgio*“ und „*l'Ulisse*“, und endlich zwei religiöse Tragödien (Mysterien) *Santa Dorotea* und *Santa Eugenia* (beide ungedruckt)

c) *Storia Critica de Teatri*. B. VI, p. 294 ff., *Klein* V. 1. c.

d) Man vergleiche *Allacci*, *Drammaturgia* Roma 1666, und deren 2. Auflage Ven. 1755. *Fontanini*, *Bill. della eloquenza ital.* Ven. 1753, *Quadrio* III, 2 p. 90, *Riccoboni*, *Hist. du Théâtre Italien* etc. 1728 und 1730 und viele andere Werke.

e) Der älteste Versuch einer Sammlung ist wohl der von *Sessa Vened*, 1597, der 3 Komödien enthält, jede mit separatem Titel und eigener Pagin., eigentlich nur eine Vereinigung von drei einzelnen Drucken. Die erste wirkliche Sammlung erschien unter dem Titel: *Delle | Commedie | di | Giovanbattista | de la Porta | Napolitano* | . In *Napoli* MDCCXXVI. | *Nella stamperia, e a spese di Gennaro | Muzio Errede di Michele Luigi*. 4 vol. 12. Jedes Stück mit eigener Pagin. — Die Angabe *Quadrio's* III, 2 p. 91, dass die Stücke 1730 in 3 Bänden bei *Muzio* abgedruckt worden, beruht wohl auf Irrthum, da ich diese Ausgabe sonst nirgends erwähnt finde.

f) *Pompeo Barbarito* in der Vorrede zu *Porta's Penelope* (*Napoli* 1591), *Camerini* *I Precussori* etc. p. 24; *Napoli-Signorelli* VI, 95.

della Porta | Gentil huomo Napolitano. | Con Privilegio. | In Venetia MDCL. ⁵⁾ | Appreffo Francesco Ciotti.

Beschäftigen wir uns sogleich mit seinem Inhalt.

Gli duoi Fratelli Rivali.

Die Handlung unseres Lustspiels knüpft an eine für Spaniens Ruhm denkwürdige Zeit, an die Kriegsthaten des *Gran Capitan Don Gonzalo Fernandez de Cordoba* (1453—1515) und zwar an dessen Eroberung des Neapolitanischen Königreichs (1503), an. In diesem Kriege hatten sich, nach der Annahme des Dichters, Don Rodrigo di Mendoza und seine beiden Neffen Don Ignazio (Ignatio) und Don Flaminio ausgezeichnet. Der Oheim wurde in Anerkennung seiner Verdienste zum Vizekönig von Salerno ernannt, und den jungen Kavalieren wurden grosse Dotationen zu teil. Bei einem Stiergefächte, das der neue Vizekönig zur Belustigung des Volkes gab, verliebte sich Don Ignazio in die reizende Carizia (Caritia), die Tochter eines, in Folge des Krieges verarmten Edelmannes Namens Eufranone, aus dem Hause della Porta. Besorgt, dass sein Bruder Don Flaminio sich gleichfalls in die Schöne verlieben könnte — zwischen den Brüdern herrschte gegenseitiger Wetteifer, gegenseitige Eifersucht — thut Don Ignazio alles, um die Augen des Bruders von

genannt. Man sieht, *Porta* versuchte sich auf allen Gebieten des Dramas, doch war das Lustspiel seine eigentliche Sphäre. Auch die Theorie des Dramas beschäftigte ihn. Er schrieb darüber eine uns leider nicht erhaltene Abhandlung.^{g)} Um seine Lebensskizze zu vollenden, sei noch Folgendes bemerkt. Er stand mit den angesehensten Persönlichkeiten des In- und Auslandes im regen Briefwechsel, gründete (angeblich 1560) eine Akademie (*dei Secreti*), war bei der Gründung einer anderen (*degli Otiosi*) beteiligt^{h)} und war Mitglied der Akademie *dei Lincei* von 1610 an. Vor die Inquisition zitiert, entging er dem Schicksal *Galilei's* durch seine Klugheit und durch — seine Beliebtheit am päpstlichen Hofe. Er starb am 4. Februar 1615 in seiner Vaterstadt. Ich gedenke, ein anderes Mal mich ausführlicher mit seinem Leben und Wirken zu befassen und verweise indessen behufs weiterer Details auf: *Tiraboschi Storia d. lett. ital.* (16. secolo, libro II, capo II. 32, 33); *N. Signorelli, Storia dei Teatri* VI p. 294—306; und *Vicende della Cultura nelle due Sicilie* Nap. 1786, tomo V., Quadrio III p. 79, III,2 p. 90; *Biogr. générale* art. *Porta*; *Nicéron* tome 43; *Ginguené* tome VII. *Girol. Ghilini Teatro etc.* p. 198—200; *Zedler Universal-Lexikon*, Art. *Porta*; *Duchesne (G. H.) Notice sur la vie et les ouvrages de J. Porta* Paris 1801 8^o; *Colangelo Vita di G. B. della Porta* Nap. 1818; *Camerini. I Precursori del Goldini.* Mil. 1872 u. a.

⁵⁾ Ausser dieser — vorerst als *edit. princ.* zu betrachtenden — Ausgabe haben mir noch vorgelegen: eine *Venet.* 1606 *Francesco Ciotti* 16^o, u. die v. *Gennaro Muzio* 1726, worin das Stück das 3. des II. Bandes ist.

g) *P. Barbarito l. c.*

h) Er ist nicht, wie *Klein* (V p. 619) behauptet, der Stifter; als solchen bezeichnet *N. Signorelli* vielmehr ausdrücklich den *Cavalier Manso*, *Tasso's* Freund (vergl. *Signorelli Vicende* V. p. 285).

der Dame seines Herzens abzulenken, und, um seine eigene Liebe besser verbergen zu können, bewirbt er sich zum Scheine um die Tochter des Grafen von Tricarico und bittet den Bruder, für ihn wegen der Mitgift zu unterhandeln. Jedoch immer noch in Sorge, Don Flaminio möchte die Geliebte gesehen haben und ihm zuvorkommen, fasst er den Entschluss, sofort um deren Hand anzuhalten. Nicht etwa die Furcht, von seinem Bruder in Schatten gestellt zu werden, sondern der Wunsch, einen unseligen Bruderstreit zu verhindern, veranlasst diese ängstliche Vorsicht.

So viel erfahren wir in der 1. Scene von Don Ignazio selbst, der seinen Kammerdiener Simbolo zum Beistande auffordert und daher in das Geheimnis einweiht.

Das Herannahen des Don Flaminio und seines Dieners Panimbolo (2. Sc.) veranlasst jene beiden, sich schleunigst zurückzuziehen. Wir hören in dieser Scene, dass alle Vorsichtsmassregeln des Don Ignazio vergebens gewesen sind. Don Flaminio hat, wie aus dem Gespräche mit Panimbolo hervorgeht, die Schöne auch gesehen und sich in dieselbe verliebt, ohne von der Leidenschaft seines Bruders etwas zu ahnen. Der Kammerdiener, der den Don Ignazio zufällig scharf beobachtet, weiss den Herrn bald zu überzeugen, dass er den Bruder zum Nebenbuhler habe. Er dürfe, bemerkt der schlaue Diener, demselben nur die Mitteilung machen, dass die Bedingung, von welcher die Heirat mit der jungen Gräfin abhängig gemacht worden — eine um 10 000 Dukaten grössere Mitgift — bewilligt sei und er würde finden, wie wenig ihn diese Heirat erfreue. Don Flaminio will dem Rate Panimbolo's sogleich folgen, allein er verweilt noch eine Scene lang, um den gefrässigen Parasiten Leccardo einzuführen, dessen hungrige Witze, gleich den Rodomontaden des in der 4. Scene erscheinenden Capitano Martebollonio unvermeidliche Erscheinungen im Cinquecentistendrama sind. Diese aus den römischen Komikern herübergenommenen Figuren sind in unserem Stücke nicht nur witzig behandelt, sondern auch, namentlich der Parasit, geschickt mit in die Handlung verwebt. Leccardo ist nämlich Portier in Eufranone's Hause und Spion im Dienste des Don Flaminio. Bis jetzt hat er allerdings, wie er berichtet, noch nichts bei seiner Herrin erreicht, als eine gewaltige Tracht Prügel, da er sich erdreistete, ihr von der Liebe des Jünglings zu reden. Der Capitano in Carizia's Schwester Calidora verliebt, wird erst später und nur kurz unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.

II. Akt.

Den zweiten Akt eröffnet wiederum Don Ignazio, der ungeduldig die Rückkehr seines zu Angiola, Carizia's Tante, geschickten Dieners Simbolo erwartet. Endlich kommt jener und überbringt ihm die wichtige Nachricht, dass er von Don Flaminio gesucht werde und zwar, wie dessen Kammerdiener erzählt habe, um ihm die Zustim-

mung des Grafen von Tricarico zu der geforderten Mitgift mitzuteilen. Schrecken des Don Ignazio. Simbolo erzählt zu seiner Beruhigung, wie er entdeckt habe, dass die Mitteilung des Bruders blosser Fiktion sei. Im Schlosse des Grafen von Tricarico, wohin er gegangen sei, um sich Gewissheit zu verschaffen, wisse man nichts von einer Heirat. Don Flaminio sei schon mehr als 4 Wochen nicht mehr mit dem Grafen zusammengekommen. Er rät sodann dem hierüber erfreuten Herrn, sich entzückt zu stellen, wenn der Bruder ihm die Botschaft überbringe und sich bereit zu erklären, sofort die Hochzeit zu halten. Nur schwer kann sich Don Ignazio zu dieser Lüge entschliessen, vor deren Folgen ihm bangt.

Die von Simbolo zu Don Ignazio gebetene Signora Angiola erscheint in der 2. Scene. Der Jüngling gesteht ihr seine Liebe zur Nichte und beschwichtigt die Befürchtung der alten Dame, dass es auf ein unreines Liebesverhältnis abgesehen sei, durch die Versicherung, dass er kein höheres Glück kenne, als deren ehrbarer Gatte (*modesto sposo*) zu werden. Auf diese Beteuerung hin willfahrt die Dame seinem Wunsche, die Schöne zu sprechen und Carizia erscheint in der nächsten (3.) Scene am Fenster. Der von ihrem Anblicke begeisterte Jüngling bittet umgestüm um ihre Hand. Bescheiden weist das Mädchen auf den grossen Abstand ihres Ranges und Vermögens dem seinigen gegenüber hin. Allein der Jüngling lässt sich nicht abweisen und zuletzt gesteht sie erröthend, dass sie vom Stiergefachte her in heisser Liebe ihm zugehan sei. Sie nimmt den Verlobungsring aus seiner Hand an und giebt ihm denselben, nachdem sie ihn geküsst, als Pfand ihrer Liebe, die so unerschütterlich und fest sei wie dessen Stein, zurück.

Kaum hat sie sich entfernt, so erscheint (4. Sc.) Don Flaminio und kündigt dem Bruder die Einwilligung des Grafen von Tricarico zur Heirat an. Verstelltes Entzücken Don Ignazio's, der auf sofortige Hochzeit dringt und sogleich seinen Diener Avanzino zum Grafen schickt — so sehr auch Don Flaminio, der die Entdeckung des Trugs fürchtet, dagegen ist — um zu hören, ob der Graf zu Hause sei. Hierdurch täuscht er wirklich den Täuscher. Zum Unglück hat das ganze Gespräch die alte Tante Carizia's belauscht und diese Frau kann natürlich keinen Augenblick zweifeln, dass ihre Nichte betrogen werden solle. Sie eilt nach Hause, um alles dem Mädchen zu erzählen. Merkwürdigerweise kommt der Dichter auf die Sache nicht mehr zurück. Angiola erscheint gar nicht mehr und Carizia erst in der vorletzten Scene des Stückes auf der Bühne und von dem Erlauschten ist nicht mehr die Rede. Da an eine Vergesslichkeit von seiten Porta's kaum zu denken ist, so bleibt nur die Annahme einer schlechten Textüberlieferung übrig.

Don Flaminio (5. Sc.), der seinem Bruder gegenüber nicht als Lügner dastehen möchte, eilt spornstreichs zum Grafen, wohin er den Bruder unterwegs glaubt, um ihm zuvorzukommen und die Entdeckung des Trugs zu verhindern. Don Ignazio denkt, wie wir

wissen, nicht an einen solchen Gang; er sucht vielmehr den Vater seiner Geliebten, den alten Eufranone auf (Sc. 6.) und erlangt, nicht ohne Mühe, von dem argwöhnischen, auf seine Ehre eifersüchtigen und trotz grösster Armut stolzen Alten die Hand seiner Tochter und die Festsetzung der Hochzeit auf den folgenden Tag. Der glückliche Eufranone beeilt sich (7. Sc.) die freudige Nachricht der Gattin zu überbringen. Polissena — so heisst diese — kann das grosse Glück, das ihrer Familie widerfahren, kaum glauben; aber die herrlichen Geschenke, welche Simbolo im Auftrage seines Herrn bringt (Sc. 8), lassen jeden Zweifel scheiden. Bald kommt auch die Neuigkeit durch den betrunkenen Leccardo in einer sehr langen und derben Scene dem Flaminio zu Ohren (Sc. 9). Wütend, dass der Bruder ihn überlistet hat, und dass er die Geliebte verlieren soll, sinnt er auf Mittel, die Heirat zu hintertreiben.

III. Akt.

Der verzweifelnde Flaminio dringt in seinen Kammerdiener Panimbolo, einen Plan auszudenken, wodurch die Hochzeit Don Ignazio's unmöglich gemacht werde. Nach einigem Zögern giebt ihm Panimbolo dasselbe Mittel an die Hand, das *Shakspeare's Don John* (in *Much ado about nothing*) in einem ähnlichen Falle anwendete, nämlich den Bräutigam mittelst einer Verkleidung von der Untreue des Mädchens durch den Augenschein zu überführen. Don Flaminio, eine leidenschaftliche, aber im Grunde edle Natur, sträubt sich, einen solchen Schurkenstreich auszuführen; aber der sophistische Diener weiss ihm alle Bedenken zu nehmen, indem er alles im harmlosen Lichte zeigt. Es sei eine edelmütige Täuschung, meint er und kein schnöder Verrat. Einem Liebenden sei alles erlaubt, wenn der Besitz der Geliebten auf dem Spiel stehe, sogar das, was sonst einem Kavalier nicht zur Ehre gereiche. Die Liebe nehme weder Rücksicht auf Freundschaft, noch auf Bande des Blutes. Jeder Trug und Verrat, durch den man siege, gelte als Witz und sei nur ehrenvoll. Bediene man sich doch auch im Kriege des Verrats. Wie gerne lässt sich nicht die Leidenschaft überreden. Wie eifrig rechtfertigt sie nicht durch Scheingründe Handlungen von sehr bedenklicher Moral! Don Flaminio geht zuletzt auf die Idee ein und findet sie sogar recht hübsch. Der Parasit Leccardo (2. Sc.), der eben kommt, um Don Flaminio von den Vorbereitungen zu Carizia's Hochzeit Kenntnis zu geben, wird sofort als Werkzeug zur Ausführung der sauberen Intrigue auserkoren. Er soll nämlich, was ihm als Portier Eufranone's leicht ist, das Material zur Verkleidung — einige Kleider der Braut und womöglich die zu verkleidende Person herbeischaffen und in der folgenden Nacht Don Flaminio die Pforte öffnen. Vergebens sträubt er sich gegen die ihm aufgezwungene Rolle, die er bei ihrem wahren Namen eine feierliche Schurkerei (*una solenna ribaldria*) nennt; vergebens spricht er die Befürchtung aus, dass

ihn, der in seinem Leben so viele Vögel verzehrt habe, für diese That die Vögel ihrerseits am Galgen verzehren würden. Die überzeugende und beruhigende Kraft des Geldes, das ihm der Jüngling in die Hand drückt, beschwichtigt seine Bedenken und er geht daran, den Auftrag zu vollziehen. Da er eben auf den Capitano (Martebellonio) stösst (3. Sc.), so gerät er auf den Gedanken, diesen bei der Intrigue zu verwenden. Er spielt ihm also vor, *Callidora* erwarte ihn nachts um 2 Uhr. In der nächsten Scene (4. Sc.) verhandelt er mit *Chiaretta*, Carizia's Zofe. Seine nicht gerade feinen Liebkosungen bewegen die verliebte Kammerkatze, ihm nachts um 2 Uhr ein Rendez-vous zu geben. Den glücklichen Fortgang seiner Bemühungen meldet er alsbald (5. Sc.) dem Don Flaminio, der sich davon den besten Erfolg verspricht.

In der 6. Scene erscheint wiederum Don Ignazio. Seine Freude über die gelungene Täuschung des Bruders wird durch die Ungeschicklichkeit Avanzino's, eines seiner Diener, getrübt. Dieser hatte das Heiratsprojekt mit der Tochter des Grafen von Tricarico für ernst gehalten und, ohne Auftrag dazu zu haben, demselben gemeldet, sein Herr brenne vor Ungeduld, die Angelegenheit sofort abzuschliessen, sodass der Graf sich zum Vizekönig begeben hatte, um alles in's Reine zu bringen. Nun regnen Vorwürfe auf Avanzino sowohl als auf Simbolo, der den Trug verraten.

Merkwürdigerweise hat Porta auch hier unterlassen, auf die Sache zurückzukommen. Wir hören nichts mehr von dem Grafen von Tr. und seiner Tochter. Wir erfahren nicht, was dieser beim Vizekönig ausgerichtet hat. Auf den Gang der Ereignisse hat Avanzino's Ungeschicklichkeit nicht den geringsten Einfluss. Somit haben wir abermals Grund, eine schlechte Textüberlieferung anzunehmen.

Don Ignazio hat sich noch nicht über den unangenehmen Zwischenfall beruhigt, als ihm das Unheil in der Gestalt des Don Flaminio naht (7. Sc.) Mit erheuchelter brüderlicher Liebe begegnen sich die Beiden, so dass der Ränkeschmied Panimbolo nicht unterlassen kann, in kräftigen *apartés* uns über deren wahre Gesinnungen aufzuklären. Don Ignazio eröffnet seinem Bruder, im Hause des Grafen von Tricarico habe er erfahren, dass dessen Tochter mit einem anderen verheiratet werden sollte, er habe sich daher mit der zwar armen, aber hochadeligen Carzia, Eufranone's Tochter, verlobt, einer Dame, deren Adel noch von ihrer hohen Schönheit, und deren Schönheit noch von ihrer Tugend übertroffen werde. Unter Achselzucken und verächtlichem Lächeln meint der schurkische Bruder, dass es mit der Sittsamkeit des Mädchens nicht so weit her sei und fügt dann ohne Scheu hinzu, dass des Mädchens Schönheit zur Bestreitung der Haushaltungskosten ausgebeutet werde. Totenbleich vor Aufregung und Entrüstung verteidigt der Jüngling auf das heftigste den edlen, reinen Charakter der Geliebten und verschliesst sein Ohr allen Verläumdungen. Aber der wackere Bruder lässt sein Schlachtopfer nicht los und, indem er behauptet, dass nicht nur er, sondern

auch andere des Mädchens Gunst genossen, bietet er den Beweis durch den Augenschein an; er wolle ihm von ihrem Hause aus ihre Kleider und die Geschenke, die ihr der Bräutigam geschickt habe, zeigen. Jetzt erst beginnt der durch diese Reden wie niedergedonnerte Jüngling, der Verläumdung Glauben beizumessen. Er will Zeuge des nächtlichen Rendez-vous sein, dessen sich der saubere Bruder rühmt.

Eufranone (8. Sc.) allein preist die Vorsehung, die den alten Glanz des Hauses wieder herzustellen beginne. Nachdem sich der Alte entfernt, erscheint (9. Sc.) der Capitano zum Rendez-vous. In einem kurzen Monolog rühmt er seine Unwiderstehlichkeit. Bald wird er von den beiden Brüdern und ihren Begleitern (Sc. 10) in seiner Selbstvergötterung unterbrochen. Er verhehlt jenen nicht, dass er ein Rendez-vous mit Callidora, Carizia's Schwester, habe. Don Flaminio schlägt sofort daraus Kapital, um die Ehrbarkeit der Familie noch mehr herunterzusetzen. Jetzt tritt (11. Sc.) der Portier Leccardo mit Chiaretta, welche die Rolle der Callidora zu spielen hat, heraus und der Capitano verschwindet alsbald hinter derselben Thüre, hinter welche wir Chiaretta verschwinden sahen. Dann wird Don Flaminio angeblich zu Carizia eingelassen. Er erscheint nach kurzer Zeit wieder und weist dem Bruder die Kleider und Geschenke vor, die Carizia von ihrem Bräutigam erhalten hat. Don Ignazio vollkommen überzeugt von der Schlechtigkeit seiner Geliebten, bricht in Wut aus und geht mit wilden Rachedgedanken weg. Die drei Ränkeschmiede Don Flaminio, Panimbolo und Leccardo bleiben noch zurück und freuen sich über das Gelingen des Bubenstückchens.

IV. Akt.

1. Scene. Der Morgen des folgenden Tages. Don Ignazio ist nach einer schrecklichen Nacht entschlossen, die Hand Carizia's in einer für sie schimpflichen Weise auszuschlagen und begiebt sich zu Eufranone. Vergebens warnt ihn sein kluger Diener Simbolo, es könne das, was er in vergangener Nacht gesehen habe, ein Trug des Don Flaminio gewesen sein. In der folgenden Scene erfährt der unglückliche Vater die vermeinte Schandthat seiner Tochter und deren Folgen. Der auf seine Ehre stolze Greis ergreift wütend einen Dolch und stürzt hinaus. Als bald erfüllt sich das Haus mit Geschrei. Don Ignazio und sein Diener, welche wohl merken, dass ein Unglück geschehen sein müsse, eilen hinweg. Dass unser Lustspiel nicht ganz zur Tragödie umschlage, dafür sorgt der Dichter in der folgenden Scene; jedoch durchaus nicht in löblicher Weise. Zu der Tragik der letzten Scene passt schlecht der folgende sehr obscene Dialog zwischen Chiaretta und dem Capitano (3. Sc.), beide sehr enttäuscht, nicht das gefunden zu haben, was sie suchten, letzterer Callidora und erstere im Capitano — einen Mann.

Don Flaminio (4. Sc.), obwohl von Genugthuung erfüllt, dass sein Trug so gut gelungen sei, hat trotzdem eine schlechte Nacht verbracht. Böse Träume haben ihn geschreckt. Hat sein Bruder bereits das Mädchen ausgeschlagen? Wird Carizia nun die seine werden? Er schwebt zwischen Furcht und Hoffnung. Er will eben bei Eufranone vorsprechen, als dessen Portier Leccardo bestürzt herauskommt (5. Sc.) und ihm die Hiobspost vom Tode Carizia's überbringt. Schäumend vor Wut, erzählt der Parasit, sei Eufranone, nachdem Don Ignazio das Verlöbniß gelöst habe, in das Zimmer der Tochter gekommen, den Dolch in der Hand und den Mund voll Schmähungen gegen sie. Die Mutter sei rasch dazwischen getreten und habe, unter Beihilfe Anderer die zum Stosse erhobene Hand des Vaters festgehalten. Das entsetzte Mädchen habe vergebens seine Unschuld beteuert. Plötzlich seien die Worte auf ihren Lippen erstorben, sie selbst sei umgesunken, tot, noch ehe des Vaters Stahl sie getroffen. Unter Thränen bringt Leccardo, jedoch auch hier durch seine culinaren Vergleiche seinen Charakter nicht verläugnend, die Erzählung zu Ende. Jetzt erkennt Don Flaminio, von dem Schicksal des reizenden Mädchens erschüttert, die ganze Grösse seiner Schurkerei. Er, früher tapfer im Kriege, ehrenhaft im Wandel, bestrebt, ein vollendeter Kavalier zu sein, er hat, so sagt er sich selbst, durch Wollust getrieben, den Tod einer Unschuldigen veranlasst, einen Bruder verraten, dessen Braut und deren Eltern den guten Namen geraubt. Heftige Reue erfasst ihn, er will den Tod suchen, zuvor aber noch der Familie, indem er seinen Trug aufdeckt, die Ehre wiedergeben, die er ihr geraubt hat.

Seinem Bruder, der eben daherkommt (6. Sc.), gesteht er zuerst die schwarze That ein. Er erzählt ihm, wie er vom Stiergefachte her in Carizia verliebt gewesen und, von Eifersucht getrieben, ihn in der vergangenen Nacht getäuscht habe. Die schreckliche Folge seiner That sei der Tod des Mädchens. Ein ungeheurer Schmerz bemächtigt sich des um seine schönsten Hoffnungen betrogenen Jünglings. „In welcher Seele, geboren unter den tückischsten Sternen des Himmels, in welchem Geiste, hervorgegangen aus den schwärzesten Theilen der Hölle und mit menschlichem Fleische bekleidet, hat eine Ruchlosigkeit wie diese Platz greifen können?“ ruft er aus. Flaminio reicht ihm den Dolch, damit er selbst ihm die verdiente Strafe gebe. Aber voll Abscheu weist ihn der Andere zurück. Er solle seine profanen Hände entfernen, ruft er ihm zu, sie verunreinigten seinen Körper. Er möge die durch seinen abscheulichen Hauch verpesteten Lüfte und Himmelsräume wieder reinigen und seine Schurken- und Verrätherseele aus der Welt schaffen. Auf die wiederholte Aufforderung des Flaminio, ihn zu töten, bemerkt Don Ignazio, die Rache gebüre dem beleidigten Vater. Da dieser eben erscheint, so entflieht Don Ignazio.

Don Flaminio (Sc. 7) legt Eufranone ein reuiges Geständnis ab und erklärt seine Handlungsweise damit, dass er selbst das Mädchen habe

heiraten wollen. Er habe nicht gedacht, dass der Vater so rasch handeln würde. Schmerz und Klagen des verzweifelten Vaters, der den Jüngling kaum mehr anhört. Beide gehen endlich zum Vizekönig, woselbst Flaminio die Ehre des Mädchens wieder herzustellen verspricht.

Da Flaminio auch der Anteil des Portiers Leccardo in seiner Beichte erwähnt, so überrascht es uns nicht, diesen in der Schlusscene (8. Sc.) von Schergen abholen zu sehen.

V. Akt.

Diesen Akt eröffnet der Vizekönig Don Rodrigo. Er beklagt es, dass seine Stellung ihm die traurige Pflicht auferlege, gegen sein eigenes Blut grausam zu sein, dass seine erste richterliche Amtshandlung dem Neffen gelte, den er wie einen Sohn liebt. Eufranone dringt auf Gerechtigkeit, auf strenges unparteiisches Recht und auch Flaminio selbst verlangt zu sterben. Der dürfe nicht sterben, meint Don Rodrigo, dessen höchster Wunsch der Tod sei, dem der Tod also wie eine Belohnung und nicht wie eine Strafe erscheine. Dem nach Rechte lechzenden Alten macht der Vizekönig endlich den Vorschlag, dass Flaminio seine zweite Tochter Callidora heiraten solle, wodurch die Ehre und der Ruf der Familie aufs glänzendste wieder hergestellt würde. Eufranone dem weniger die Rache wegen des Todes seiner Tochter, als die Familienehre am Herzen liegt, geht bereitwilligst darauf ein. Rasch giebt Don Flaminio die Todesgedanken auf und erklärt sich bereit, den Schimpf, welchen er Eufranone zugefügt, als Schwiegersohn wieder gut zu machen.

Hiergegen legt Don Ignazio in der nächsten Scene (2.) ein energisches Veto ein. Ihm liege es ob, behauptet er, Eufranone Genugthuung zu geben, indem er Callidora heirate. Er habe einen Anspruch darauf, seinen Schmerz, welchen des Bruders Trug veranlasst habe, durch die Heirat mit derjenigen zu mildern, die allein ihn die Schönheit, Sittsamkeit und die übrigen Vorzüge Carizia's vergessen lassen könne. Es sei unpassend, dass der Mörder der einen Schwester der Gemahl der anderen werde. Sollte der Anstifter des Schurkenstreichs belohnt werden, während der beleidigte Unschuldige leer ansgehe? Hierüber heftige Reden und Gegenreden der Brüder, die endlich zu den Schwertern greifen. Selbst der Vizekönig ist zu schwach, um dem Streite Einhalt zu gebieten. Da erscheint (3. Sc.) Polissena, Eufranone's Gattin. Nicht ohne Mühe trennt sie die Kämpfenden. Sie erzählt hierauf, wie sie im Busen der bereits im Sarge liegenden Carizia noch Leben entdeckt habe, wie die Unglückliche unter ihren Küssen erwacht sei, erwacht zu Ausbrüchen der Verzweiflung; wie sie beschlossen, die Entdeckung zu verheimlichen und dass sie deshalb den Sarg mit etwas anderem gefüllt zur Beerdigung geschickt habe. Nun wolle

Carizia, so beendigt sie ihre Erzählung, ihr Leben im Kloster beschliessen. Allgemeine Freude über die glückliche Wendung der Dinge. Carizia kommt gleich in der nächsten Scene selbst zum Vorschein und wird begeistert von dem übergelücklichen Don Ignatio empfangen. Ohne Schwierigkeit verzichtet sie auf's Kloster und nimmt ihren früheren Bräutigam wieder in Gnaden auf, selbst der verläumerische Don Flaminio erlangt leicht Verzeihung. Der Vizekönig erlässt, um seiner Freude Ausdruck zu verleihen, eine Amnestie für alle Gefangenen und verspricht Eufranone, sich für ihn zur Wiedererlangung seines Vermögens beim Könige zu verwenden. Natürlich erhält auch Leccardo, dessen Kopf in grosser Gefahr geschwebt, seine Freiheit wieder und beschliesst das Stück, nach einigen seinem Charakter gemässen Witzen, mit der Aufforderung an das Publikum, Beifall zu klatschen.

Die Hauptfabel des Stückes, dessen Inhalt wir soeben kennen gelernt haben, beruht auf derselben Novelle, die dem britischen Dichterfürsten zu seinem „*Much ado about nothing*“ und dem Nürnberger Jakob Ayser zu seinem Schauspiel „*Von der schönen Phönicia und Graf Tymbride etc.*“ den Stoff geliefert hat. Man weiss, dass die Erzählung sich schon in dem alten Ritterromane *Tirante el Blanco*, ferner im 5. Gesang von *Ariosto's Orlando furioso*, in den Novellen des *Bandello* (I, 22), sowie in deren Bearbeitung durch *Belleforest* (Nov. 56), bei *Giraldi Cinthio* (die 9. Nov. der *Indrotuzione*) im *Patronuelo* des *Juan de Timoneda* (Patr. 19) in *Spenser's Faerie Queen* (B. II, C. 4) und noch anderwärts findet. Porta benutzte — wenn ihm nicht ein älteres italienisches Drama vorlag — hauptsächlich *Bandello* und schloss sich ihm in vielen Einzelheiten eng an. Ich verweise den Leser auf die Novelle⁶⁾ selbst und begnüge mich mit einer allgemeinen vergleichenden Skizze. Bei dem Novellisten, wie bei Porta, spielt die Handlung in dem Königreich beider Sicilien (bei dem ersteren in Messina, bei dem letzteren, näher seiner Heimat, in Salerno). Beide Fabeln knüpfen an kriegerische Thaten der Spanier, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, an. Zwei Jünglinge sind es bei beiden Autoren, die sich in diesen Kämpfen auszeichnen und sich später gelegentlich eines Festes in die reizende Tochter eines in Folge des Krieges verarmten, aber hochadeligen Edelmannes verlieben. Der eine kommt dem anderen zuvor und erlangt die Hand der Schönen; worüber der andere in Verzweiflung gerät und mittelst eines Schurkenstreichs

⁶⁾ *Bandello (Matteo)* Novelle P. I. *Lucca per Busdrago* 1554 4^o. (Spätere Ausgaben Milano 1560 8; 1566 Venet.; Londra 1740 4^o; Londra 1791—93; Milano 1813—14; Torino 1853). Deutsch übersetzt in Echtermeyer, Henschel und Simrock, *Quellen des Shakspeare*, Berlin 1831, 2. Teil, S. 3—48 (2. Aufl. v. Simrock 1870). Bülow's *Novellenbuch* Lpz. 1836, Band IV, S. 365—396 (abgekürzt). Ich verweise ferner noch auf Dunlop-Liebrecht, S. 287/88, der übrigens fälschlich die 54. Nov. des *Belleforest* statt der 56. angiebt.

den Bund der Liebenden zu hintertreiben sucht. Das von ihm angewandte Verkleidungsmotiv gelingt nur zu sehr. Des vermeintlich betrogenen Jünglings Liebe verwandelt sich in Hass und er schlägt die Hand der Braut, dort durch einen Abgesandten, hier persönlich, wie bei Shakspeare, in demütigender Weise aus. Die verläumdete Dame verfällt in Folge dieses entsetzlichen Vorgangs in einen todähnlichen Zustand, so dass der Verläumder, von Gewissensbissen getrieben, dem betrogenen Liebhaber die Schandthat eingesteht und ihm zugleich zur Sühne das eigene Leben anbietet. Verzweiflung des Jünglings, die sich jedoch bei Bandello nicht bis zur Wut gegen den Zerstörer seines Glückes steigert, wie bei Porta. Der Schluss ist zwar in Drama und Novelle sehr verschieden und doch bietet er wieder Aehnlichkeiten. So findet sich auch bei Porta, wie wir oben sahen, die Idee, dass der Jüngling statt der verlorenen Braut, ohne weiteres eine andere von ihrem Vater Vorgeschlagene, jedoch bei Porta besser motiviert, die Schwester der Braut, heiraten will; so hat in Novelle und Drama die verläumdete Schöne noch eine jüngere Schwester, die schliesslich von dem zweiten Liebhaber — dem Verläumder — geheiratet wird.

Die Änderungen, welche Porta mit der Novelle vornahm, sind theils solche, wie sie schon die Verschiedenheit der beiden Dichtungsarten Novelle (Epos) und Drama erheischen, theils Verbesserungen oder Steigerungen, theils blosse (d. h. nicht gerade notwendige) Umgestaltungen. Was die ersten betrifft, so hat man zu beachten, dass zu Porta's Zeiten in Italien die — vielfach missverstandenen — Anschauungen des Aristoteles und das Beispiel der römischen Komiker für das Lustspiel allein massgebend waren. Wenn unser Dichter auch in vielen Punkten absichtlich davon abwich, so schätzte er jene Alten doch allzuhoch, als dass er sich in allen Punkten von ihnen emanzipirte. So war es wohl eine kühne Neuerung, eine tragisch gefärbte Novelle, wie die vorliegende, zum Gegenstand eines Lustspiels zu erheben, so war es eine Neuerung, fürstliche Personen — wie den Vizekönig von Salerno — handelnd in ein Lustspiel einzuführen, doch hielt auf der anderen Seite Porta an den alten traditionellen Regeln fest. Die Einheiten, besonders die Einheit der Zeit, hat er strikte beobachtet. Deshalb konnte er den Schluss der Novelle, welche von Fenicia's Scheintod bis zu ihrer Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten mehr als ein Jahr Zwischenzeit lässt, nicht gebrauchen.

Die bei Plautus und Terenz sowie in der *Comedia erudita* unentbehrlichen stehenden Figuren boten dem übersprudelnden Dichter eine allzuverführerische Gelegenheit zu Witz und derber Komik, als dass er sie nicht, d. h. drei davon, Capitano, Parasit und Servus astutus (wie in allen seinen Lustspielen), eingeführt hätte. Vielleicht war es ihm dabei zugleich darum zu thun, seinem Stücke den Charakter eines Lustspiels zu wahren, welcher durch die Handlung sonst sehr in Frage gestellt erschien. Es ist bereits oben darauf

hingewiesen worden, wie trefflich Porta sie mit in seine Fabel verwebt hat.

Ferner hat unser Dichter einzelne Scenen aus Plautus und Terenz wörtlich benützt. Aus letzterem ist z. B. der Anfang des II. Aktes entlehnt, wo Simbolo erzählt, auf welche Weise er entdeckt habe, dass man im Hause des Grafen von Tricarico gar nicht an eine Hochzeit denke, dass sonach Don Flaminio nur einen Betrug beabsichtige, indem er von einem erfolgreichen Abschluss seiner Vermittlung spreche; Don Ignazio könne also unbedenklich sein Jawort zu der vom Bruder für ihn geplanten Heirat geben, um ihn dadurch noch mehr einzuschläfern. Die ganze Scene ist der Andria II, 2 und 3 entnommen. Auch die 4. Scene des II. Aktes bei Porta, in welcher Don Ignazio seinem Bruder gegenüber Freude über das vermeinte Zustandekommen des Heiratsplanes heuchelt und Carizia's Tante beide belauscht, ist Andria II, 5 nachgebildet. Ebenso ist die 6. Scene des III. Aktes, wo Simbolo's Rath durch die Dummheit des Avanzino schlimme Folgen zu haben droht, Andria III, 5 entlehnt.

Plautus und zwar der Aulularia (II, 2) ist die 6. Scene im II. Akte der *due Fratelli Rivali* — die Bewerbung Don Ignazio's um Carizia bei ihrem Vater — stellenweise nachgebildet.

Endlich hat Porta merkwürdigerweise auch eine Scene aus einem der dem Seneca zugeschriebenen Trauerspiele zum Vorbilde genommen, nämlich aus der *Thebais* (*Phoenissarum fragmentum*, Vers 81 ff.) und zwar zu seiner 3. Scene im V. Akte. Die Nachahmung geht so weit, dass manche Sätze fast wörtlich übertragen sind. Ich kann mich nicht enthalten, hier einige Proben davon zu geben:

*) *Polissena. Se le figliuole mie sono cagione delle vostre risse, offendendo la madre loro, offendete il uentre che l'hà prodotte: questo uentre sia bersaglio de' vostri colpi.*

*

*

*

**) *Pol. Io stò in mezzo ad ambi duoi e l'uno non può ferir l'altro se non ferisse prima me, e la spada passando per lo mio corpo faccia strada all'altrui sangue. Mà a chi prima di uoi mi volgerò . . carissimi miei figliuoli? Mi volgerò a uoi primo, D. Ignatio etc.*

*

*

*

*) *Phoen. fragm. V. 85: hunc petite uentrem qui dedit fratres viro.
haec membra passim spargite ac diuellite.*

**) *ibid. V. 133 ff. — — — — — mater insidias et hinc
et rursus illinc abiget.*

„ *V. 95 ff. — — — — — media se opponit parens.
proinde bellum tollite aut belli moram.
Sollicita cui nunc mater alterna prece
uerba admouebo? misera quem amplectar prius?
— — — — —
— — — iunge complexus prior
qui tot labores totque perpessus mala etc.*

***) *D. Ign. . . sono rotte le leggi fra noi della natura. . . .*
Pol. . . . L'un fratello vuol uccider l'altro fratello: cercare
una vittoria nella quale e meglio restar uinto, che uincere.

Solche Entlehnungen aus dem Altertum, die wir übrigens stets an rechter Stelle angebracht finden, kehren regelmässig in allen Stücken Porta's wieder. Der Dichter folgte darin dem Beispiele der meisten italienischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts, die ein derartiges Verfahren, wie es scheint, nicht als ein Plagiat, sondern als einen erlaubten Kunstgriff betrachteten. *Ariosto, Macchiavelli, Bibbiena, Dolce* und besonders *G. M. Cecchi* bieten genug Belege hierfür. Da ein Dichter zunächst im Geiste seiner Zeit betrachtet und beurteilt sein will, so müssen wir zugeben, dass Porta mit diesen Charakteren und Szenen aus dem antiken Dramenschatze das ursprüngliche Novellenmaterial nicht nur schlechthin erweitert, sondern für seine Zwecke verbessert und zu einer entschieden wirksamen dramatischen Fabel umgestaltet hat.

Weitere Verbesserungen sind die Einführung der Dienerin *Chiaretta*, welche als *Callidora* bei der nächtlichen Täuschung geschickt mitwirkt, ein Zug, der sich auch bei Shakspeare findet und welcher die direkte Benutzung der *Ariosto'schen* Episode von *Ariodante* und *Ginevra* bei beiden Dichtern zur Gewissheit macht, die Weglassung des Höflings, der die Rolle des Verläumders spielt und des messenischen Edelmannes, der für *Timbreo* wirbt und später in seinem Namen das Verlöbniß löst u. a. m.

Wohl zur Steigerung des Interesses machte Porta aus den beiden Liebhabern der Schönen ein Brüderpaar. Der Stoff erhielt dadurch allerdings eine noch viel tragischere Färbung. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Porta die Fabel von den unglücklichen Söhnen des *Oedipus* vor Augen hatte, als er seine „*Fratelli Rivali*“ dichtete, die oben angeführten Stellen aus *Seneca* zeugen zur genüge dafür. Ist es jedoch in dem antiken Stoff der Ehrgeiz, so ist es bei ihm die Liebe, die den unseligen Bruderzwist entfacht. Der Neapolitaner erscheint somit im gewissen Sinne als Vorläufer von *Klinger* (die *Zwillinge* 1776) *Leisewitz* (*Julius von Tarent* 1776) und *Schiller* (*Braut von Messina* 1803) u. A. m. Doch unterscheidet er sich von ihnen allen dadurch, dass er aus dem tragischen Stoff ein Lustspiel, nach modernen Begriffen richtiger, ein Schauspiel, schuf.

Eine weitere Abweichung von der Novelle und gewiss eine Verbesserung ist die Art und Weise, wie der betrogene Jüngling das Geständnis seines Bruders aufnimmt. Der Novellist ging etwas zu fromm und sanft zu Werke, *Timbreo* hat für die Schurkerei des *Girondo* kaum ein Wort des Vorwurfs, während *Don Ignazio* mit südlicher Glut und Leidenschaft den ganzen Schmerz, welchen der

***) V. 116. — — — *Nihil iam iura naturae valent.*

V. 129. *id gerere bellum cupitis in quo est optimum uinci.*

schnöde Trug in seinem Innern entflammt, gegen den nichtswürdigen Bruder austobt.

Ganz abweichend von der Novelle ist der Schluss des Stückes. Der Vizekönig erscheint als Richter über seine eigenen nächsten Verwandten. Er befindet sich in der Lage der ersten römischen Consule. Er ähnelt aber nicht sowohl dem unbeugsamen und strengen Brutus als vielmehr dessen schwachen Kollegen Collatinus.

Als blosse Umgestaltung möchte ich z. B. die Verlegung der Scene von Messina nach Salerno, die Verlegung der Handlung vom 13. in den Anfang des 16. Jahrhunderts, die Aenderung der Namen u. dergl. mehr bezeichnen.

Es ist merkwürdig, dass derselbe Stoff fast gleichzeitig in drei⁷⁾ verschiedenen Ländern dramatisch behandelt wurde. Von

⁷⁾ Ich sage nur in drei Ländern, weil diese 3 Behandlungen deutlich und bestimmt auf die gleiche Quelle, auf *Bandello*, zurückweisen. Ich hätte ebensowohl in 5 Ländern sagen können. Es wäre z. B. sehr zu verwundern gewesen, wenn sich die fruchtbaren Spanier das durch den *Tirante el Blanco*, *Ariosto*, *Bandello-Belleforest* allen Völkern vermittelte romantische Sujet würden entgehen haben lassen. In der That gehört hierher die bereits 1594 entstandene, aber erst 1614 gedruckte *Comedia Lope de Vegas „Laura perseguida“*, die ich als eine Verschmelzung der bekannten Geschichte von *Ines de Castro* mit *Ariosto's* Episode oder *Bandello's* Novelle betrachten möchte. *Rotrou* hat bekanntlich auch diese *Comedia* in seiner *Laure persécutée* nachgeahmt. *L. de Vega* scheint das Motiv sehr zugesagt zu haben, da er es in einem zweiten Stück *Lucinda perseguida* umarbeitete und in einem weiteren „*la inocente Laura*“ mitverwebte. Eine direkte Bearbeitung erfuhr *Ariosto's* Episode in Spanien um die gleiche Zeit durch *Guill. de Castro's* „*Desenganno dichoso* (gedr. 1618). Eine gewisse Aehnlichkeit mit *Porta's* *Fratelli Rivali* zeigen anderseits desselben Dichters *Enemigos hermanos*; doch fehlt darin die Hauptsache — die nächtliche Trugscene. Diesem Stück getreulich nachgebildet ist *Moreto's* „*Hasta el fin nadie es dichoso*“ und dieses wiederum hat *C. Gozzi* unter dem Titel *I due Fratelli nemici* frei ins Italienische übertragen. Auf *Bandello* direkt beruht auch die 1601 (*Ven. Combi*), und noch oft später gedruckte Komödie des Römers *Gabriello Gabrielli* „*L'Innocente Fanciulla*“, worin ein Jüngling die Geliebte ganz wie bei dem Novellisten verläumdet, um einen von ihrem Vater begünstigten Freier zu verscheuchen. Die gleiche Intrigue ist in *Grazzini's* „*la Gelosia* (1550) angewendet.

In Italien wurde ferner die Episode *Ariosto's* von dem Schauspieler *Silvio Fiorillo* in einer *Tragi-comedia „L'Ariodante Tradito e Morte di Polinesso da Rinaldo Paladins“* (Pavia 1627) bearbeitet. *G. Pindemonte* schrieb eine „*Ginevra di Scozia*“ *Tragedia* (*Componimenti teatrali*, Band II, 1804). Ob die „*Duoi Fratelli Discordi*“, *Comedia del Disunito Accademico detto l'Incapace* (*Florindo de Silvestris*) 1639 ein ähnliches Thema, wie *Porta* behandeln, oder diesen gar benützen, weiss ich nicht, da ich mir das Stück nicht verschaffen konnte.

In England hat *Ariosto's* Episode schon vor *Shakspeare* in einem „*Ariodante and Ginevra*“ betitelten Stücke (1583) die Bretter überschritten.

Auch in Frankreich kam der Stoff lange vor *Rotrou* durch *Claude Billard, sieur de Courgenay* (um 1609) in der Tragikomödie „*Genèvre*“ auf die Bühne.

In Holland finden wir im 17. Jahrhundert einen „*Ariodant en Polines of verlostte onnoselheyt*“ door *A. V. B.*

Endlich bemächtigte sich auch die Oper des dankbaren Stoffes. Die unter dem Namen *Ginevra* oder *Ariodante* erschienenen zahlreichen Opern,

Porta's Lustspiel erschien die älteste — bekannte Ausgabe 1601. Geschrieben wurde das Stück freilich viel früher. Shakspeare's meisterhafte Komödie „*Much ado about nothing*“ verliess 1600 die Presse (und kann nicht lange vorher entstanden sein). In Deutschland hat J. Ayrrer seine „Schöne Phönicia“ um die gleiche Zeit verfasst. Keiner dieser Autoren hat das Werk der anderen gekannt. Um so interessanter dürfte also eine Vergleichung ihrer Leistungen sein. Doch muss ich diese Arbeit, die mich von meinem eigentlichen Thema über die Gebühr ablenken würde, anderen überlassen. Nur so viel sei bemerkt, dass Porta's Dichtung nicht an die Gedankentiefe des englischen Lustspiels heranreicht, womit ich jedoch in keiner Weise die Phantasien, welche Ulrici und Gervinus in die englische Dichtung hineingetragen haben, gutheissen möchte. Doch ist auch Porta's Drama eine treffliche Leistung und in gar mancherlei Beziehung wert, aus der Vergessenheit und Missachtung gezogen zu werden, in welche es mit den übrigen Dramen des Dichters gefallen ist.

Hinsichtlich der Originalität allerdings — so viel dürfte sich aus den bisherigen Ausführungen wohl ergeben haben — sind Porta's Verdienste nicht sehr gross und zwar, sagen wir es gleich, nicht nur hier, sondern überhaupt in allen seinen dramatischen Werken. Unser Stück gehört noch zu den originelleren. Wie wir von seinen Freunden⁸⁾ oder von ihm selbst wissen, waren seine Dramen Erholungen⁹⁾ von seinen ernsteren wissenschaftlichen Studien, Spiele, Scherze¹⁰⁾, denen er keine Bedeutung beilegte. Daher begreift es sich, dass Porta sich nicht sehr mit deren Erfindung plagte. Dazu fehlte es ihm übrigens an schöpferischer Phantasie. Mit einem phänomenalen Gedächtnis ausgestattet, hatte er im Geiste das ganze antike Drama, besonders die römischen Komiker und von diesen aber jede Scene, jede Situation, jeden Charakter, jeden Gedanken festgehalten. Hiermit verband er eine gründliche Kenntnis des italienischen Dramas seines Jahrhunderts. Und aus diesem gesamten Material, über das er mit überlegenem Geiste verfügte, entwarf er spielend Lustspiele, voll der packendsten Situationen, voll von trefflichen Verwickelungen und überraschenden und doch ungesuchten Lösungen, kurz er zeigte sich darin als Meister in Führung

wie z. B. von Bassani (1690), Händel (1734), Bertoni (1753), Mehul (1798), Tritto (1800), G. Rota (1862) u. a. beweisen, wie beliebt das Sujet war.

⁸⁾ Bei der Gleichgiltigkeit Porta's für seine poetischen Erzeugnisse, scheint es mir sehr fraglich, ob die gleich zu nennenden Prologe, in welchen sich die Stellen befinden, von ihm herrühren. In den Prologen werden die Neider des Dichters angegriffen und geschmäht, was mir eher wie das Werk eines eifernden Freundes als wie des um seine Geisteskinder unbekümmerten Forschers vorkommt.

⁹⁾ Im Prologe zur *la Carbonaria* heisst es: „*le Comedie sono scherzi de suoi studi più gravi.*“

¹⁰⁾ Im Prologe zu den *duoi frat. rivali*, der mit dem der *Carbonaria* fast wörtlich übereinstimmt, heisst es: „*le Comedie furono scherzi della sua fanciullezza.*“

der Komödienintriguen. Dies gilt von allen seinen Komödien, also auch von der unsrigen, wenn diese vielleicht auch einfacher an Ereignissen und Verwicklungen ist, als manche andere.

Doch um bei dieser stehen zu bleiben, so fürchte ich, dass mein Urteil nicht ohne eine gewisse Einschränkung unterschrieben werden dürfte; denn die Inhaltsangabe deckte so manche Mängel auf, welche die gerühmten Eigenschaften Porta's fraglich erscheinen lassen. Allein wir müssen sehr vorsichtig in der Beurteilung oder Verurteilung des Dichters sein, weil das Lustspiel — wie ich oben gezeigt habe — offenbar uns in defekter Gestalt vorliegt. Wer mit Porta's Schaffensweise einigermaßen vertraut ist, wer seine anderen meist tadellos durchgeführten Intriguen kennt, wird es für unmöglich halten, dass die oben in der 4. Scene des II. Aktes und in der 6. Scene des III. Aktes gerügten Mängel von ihm herrühren. Man kann sich ferner schwer entschliessen zu glauben, dass der V. Akt in seiner jetzigen Gestalt, das Werk desselben Dichters ist, der eine *Sorella*, einen *Astrologo*, eine *Cintia* und viele andere Stücke mit durchweg trefflich motivirter Handlung verfasste. Wie lässt es sich rechtfertigen, dass der alte Eufrane, der sein schnöd verläumdete und dadurch, wie er glaubt, getötete Kind zärtlich liebt, sofort alle Rachegeanken aufgibt, als ihm der Mörder desselben vom Vizekönig zur Sühne als Schwiegersohn angeboten wird? Wie ist es möglich, dass Don Flaminio, der Carizia so zärtlich liebte, dass er ihr zur Liebe zum Verbrecher wurde, erst um jeden Preis den Tod will und dann, alle Liebe und Reue vergessend, freudig die Hand der jüngeren Schwester annimmt? Was soll man dazu sagen, dass Don Ignazio, dieses Muster eines edlen treuen Liebhabers, sich um kein Haar besser als sein Bruder trägt und sich, da der Schmerz über die jäh verlorene Geliebte, noch sein Inneres durchbebt, mit ihm auf Leben und Tod um ein anderes Mädchen schlagen will? Welche klägliche Figur ist endlich dieser Vizekönig, der nicht im Stande ist, seine Autorität den beiden jungen Neffen gegenüber zur Geltung zu bringen!

Was die zuerst gerügten Mängel anbetrifft, so ist die Annahme einer schlechten Textesüberlieferung unabweisbar. So schülerhaft konnte ein Porta nicht arbeiten. Anders der V. Akt. Er trägt ganz den Stempel Porta'schen Geistes. Wir finden darin den ihm eigentümlichen Stil, die Vorliebe zu Pointen u. s. w., kurz, es ist kein Zweifel, Porta hat ihn geschrieben. Also bestünden die erhobenen Bedenken zu Recht? Hat Porta in diesem „*scherzo della sua fanciullezza*“ ausnahmsweise zu flüchtig gearbeitet? Um dem Dichter gerecht zu werden, dürfen wir ihn nicht mit unserem modernen oder richtiger deutschen Massstab messen, wir müssen ihn mit den Augen des Südländers betrachten. Porta war Neapolitaner und stellt in seinem Stücke Spanier dar. Nun zeigen uns auch die besten spanischen Dramen Inconsequenzen in den Charakteren und man

höre, was ihr berufenster Geschichtsschreiber¹¹⁾ darüber sagt: „Die Beispiele von . . . unerwartetem Gesinnungswechsel . . . kommen in den spanischen Schauspielen, Romanen und Novellen . . . so häufig vor, dass man nicht umhin kann, den erklärenden Grund dafür in der Eigentümlichkeit des Volkes, das die Urbilder zu diesen Schilderungen geliefert hat, zu suchen. Die Spanier besitzen eine Schnellekraft, Reizbarkeit und Beweglichkeit der Seelenvermögen, wie der Nordländer sie nicht ahnt; . . . ihre Leidenschaftlichkeit (ist) eben so entschieden und beharrlich in Verfolgung ihres Zieles, als bereit, sich, sobald dies Ziel als unerreichbar erscheint, dem Gebot der Vernunft zu fügen. Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegenteil um, ohne erst lange Reihen von Mittelstufen zu durchlaufen, wie bei uns; . . . der Spanier geht von der glühendsten Liebe so schnell zum glühendsten Hasse über, als hätte er aus jener Quelle getrunken, von der Ariost fabelt. Die Empfindlichkeit seines Ehrgefühls vermag ihm Mordwaffen gegen diejenigen, die ihm bisher die Liebsten auf Erden waren, in die Hand zu geben; auf denselben Antrieb aber vermag er auch die Wallungen der Leidenschaft in der Brust zu verschliessen. . . . Von dieser Seite her fällt denn ein aufklärendes Licht auf viele Entwicklungen in den spanischen Dramen, die bei oberflächlicher Betrachtung unmotiviert erscheinen könnten; und manche unerwartete Wendungen in der Sinnesart der handelnden Personen . . . erscheinen als eben so viele der Natur des Spaniers abgelauschte Züge.“

Diese Worte haben sicherlich Gültigkeit für den Südländer überhaupt und besonders für den Neapolitaner, der durch hundertjährige politische und verwandschaftliche Beziehungen halb zum Spanier geworden war. Von diesem Standpunkte aus beleuchtet, erscheint Porta gerade in den Punkten, die wir ihm als Mängel anrechnen wollten, als feiner Psychologe, als scharfsinnigster Beobachter der menschlichen Leidenschaften, wie sie sich auf dem vulkanischen Boden des südlichen Italiens entwickelten.

Nachdem wir den Vorwürfen begegneten, die gegen den Dichter erhoben werden konnten, erübrigt uns noch, seine Kompositiosweise zu betrachten.

Wie schlicht und natürlich und doch wie spannend verläuft die Handlung. Da findet sich nichts Überflüssiges, nichts Herbeigezogenes, nichts Unwahrscheinliches, obwohl sich Porta — wie bereits oben bemerkt — dem Zwange der drei Einheiten fügte. Bei dieser meisterhaften Behandlung der Fabel, der Intrigue vergisst man leicht, dass man eine ähnliche Scene schon bei diesem und diesem Autor, eine gleiche Situation schon bei einem anderen gelesen hat; denn der Gesamteindruck der Komödie ist der einer neuen, originellen.

¹¹⁾ Schack Geschichte der dramät. Lit. u. Kunst in Spanien II. B. S. 245 ff. Man vergl. ferner Enk Studien über *Lope de Vega* (Wien Gerold 1839) S. 10.

Die Charaktere sind mit jener Sicherheit gezeichnet, wie wir sie vom Vorläufer Lavaters erwarten durften. Zwar tragen der Capitano, der Parasit und die Diener viel Typisches an sich, doch hat es Porta verstanden, selbst diesen im Drama des Cinquecento bis zum Überdruß abgehetzten Figuren manchen neuen Zug, manchen originellen Witz abzugewinnen. Was die übrigen Charaktere betrifft, so zeichnet uns der Dichter zunächst die Titelhelden, die *fratelli rivali* als feurige in ihren Leidenschaften masslose und — was uns wenig sympatisch an ihnen berührt — leicht zu Lug und Trug greifende Jünglinge. Dass sie trotz dieser bei der offenen Jugend doppelt unerquicklichen Eigenschaft nicht ganz unser Interesse verlieren, verhütete der Dichter dadurch, dass er sie im Grunde als edle Naturen darstellte. Bei aller Familienähnlichkeit ist zwischen Beiden doch ein sichtlicher Unterschied. Don Flaminio von heftiger Gemütsart, unüberlegt, rücksichtslos, hat nicht gelernt, seinen Begierden Zügel anzulegen. Der Anblick der schönen Carizia entfesselt in ihm nur unsaubere Absichten, die sich erst unter dem Zwange unüberwindlicher Hindernisse läutern. Don Ignazio dagegen ist edler, ruhiger, besonnener. Ihm liegt es am Herzen, einen unseligen Bruderkwitz zu vermeiden, nur deshalb entschliesst er sich zur Täuschung des Bruders. Seine Liebe zu Carizia ist von Anfang an eine reine, sein ganzes Sein erfüllende. Den beiden Brüdern stehen die entsprechenden Diener zur Seite. Der wackere Simbolo dem Don Ignazio, der schlaue Ränkeschmied Panimbolo dem Don Flaminio. Der Oheim der Jünglinge, Don Rodrigo, scheint sich besser auf das Kriegshandwerk als auf das Amt des Richters zu verstehen. Mag er im Felde tapfer gewesen sein, zu Hause ist er ein Schwächling, wenigstens weiss er sich nicht bei seinen Neffen in Respekt zu setzen. Diesen Spaniern hat der Dichter die italienische Familie della Porta gegenüber gestellt. Hatte er dabei seine eigene Familie, d. h. seine Ahnen, im Auge? Man sollte es meinen: die Personen sind ganz besonders mit Liebe gezeichnet. Da ist der alte Eufranone, arm wie eine Kirchenmaus und doch stolz wie ein Spanier, ein zärtlicher Gatte und Vater und doch sofort entschlossen im Blute des innig geliebten Kindes die von ihr seiner Ehre widerfahrenen Schmach auszuwaschen. Da ist die liebliche, in holdester Unschuld erblühte, schüchterne, bescheidene Carizia und da sind ferner die mehr im Hintergrund bleibenden ehrenwerten Frauengestalten der Angiola und Polissena.

Bei diesen Charakteren mussten die Ereignisse naturgemäss sich so entwickeln, wie es uns der Dichter gezeigt hat. Es lässt sich nichts an jenen ändern, ohne dass notwendigerweise diesen ein anderer Verlauf vorgeschrieben wäre. So gut wusste Porta Handlung und Charaktere einander anzupassen.

Die Rivalität, die Eifersüchtelei der beiden Brüder ist unstreitig die Triebfeder des ganzen Stückes. So rechtfertigt sich der vom Dichter gewählte Titel.

Nicht ungerügt können wir Porta die Obscönität, die er sich in einigen Szenen, besonders aber in der 3. Scene des IV. Aktes, zu Schulden kommen liess, hingehen lassen. Es bleibt zu bedauern, dass er, der in so mancher Beziehung als Vorläufer der modernen Zeit erscheint, sich in dieser Hinsicht nicht über sein Zeitalter erhob.

Was den Dialog, den Stil, überhaupt das Sprachliche bei unserem Dichter betrifft, so urtheilt ein kompetenter Kenner des italienischen Dramas, Porta's Landsmann Napoli-Signorelli¹²⁾ folgendermassen:

„*Lo stile è comico buono per lo più, benchè talvolta soverchio raffinato alla maniera Plautina per far ridere. Dipigne benissimo le delicatezze e i piccioli nulla degl' innamorati, tirando fuori dal fondo del cuore umano certi tratti così naturali e proprii dell' affetto, che riescono inimitabili Del linguaggio Italiano generale si vale acconciamente per esprimere le cose con verità e qualche volta con vivacità. Non giugne all' eleganza dell' Ariosto, del Bentivoglio e del Caro; anzi non sempre la dizione è pura sfuggendogli della penna tratto tratto formole e voci non ammesse da' Toscani rigorosi.*“

Porta hat sein Stück *Comedia* betitelt, obwohl man nach dem tragischen Sujet zu mindesten die Bezeichnung *Tragi-comedia* erwartet hätte, wie denn Rotrou seine Nachahmung thatsächlich *Tragi-comédie* benannt hat. Ein tragischer Stoff vermischt mit derbkomischen Elementen im Lande der klassischen Überlieferungen lang bevor der spanische Einfluss seine Verwirrung im Drama angestellt und alle Genres durcheinander geworfen hatte! Höchst merkwürdig! Dabei stehen die Fratelli nicht vereinzelt da. Nicht nur hat Porta noch in anderen Lustspielen tragische Motive verwendet, so in *la Sorella*, *la Furiosa* und *il Moro*, sondern auch Dichter, wie Oddi, Borghini u. a. beobachteten ein ähnliches Verfahren. Wir dürfen darin einen Versuch erblicken, an das alte Volksdrama anzuknüpfen.

Es ist schade, dass uns des Neapolitaners Abhandlung über „Die Kunst Komödien zu schreiben“ nicht erhalten ist. Wir würden darin gewiss interessante Aufschlüsse über die Neuerungen in unserem Stücke gefunden haben. Das, was wir über die theoretischen Anschauungen des Dichters in den Prologen zu seinem Drama lesen, ist einmal zu allgemein und dann widerspricht es sich zum theil. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir untersuchen, was davon wirklich vom Dichter herrührt und was fremder Zusatz ist. Fest steht, dass er über Aristoteles hinausging und es bleibt eine eigentümliche Erscheinung, dass Porta, der klassisch gebildete Gelehrte, der gründliche Kenner der alten Literatur, in mehreren Stücken Beispiele von Dramen gab, die sich der Weise der Spanier und Engländer näherten.

¹²⁾ *Storia Critica de' Teatri Antichi e Moderni, Napoli (Vic. Orsino 1813) tomo VI p. 297 ff.*; man vergl. auch desselben Verfassers *Vicende della Coltura nelle due Sicilie 1786 tomo V p. 354 ff.*; ferner *Salvi Saggio storico crit. della Commedia; Paris Baudry 1829 p. 26.*

R o t r o u ' s

CELIE

mit ihrem Vorbilde verglichen.

Rotton's

CELLS

mit ihrem Vorhabe

Wenn wir jetzt zum französischen Stücke¹³⁾ übergehen, so nehmen wir schon in dem Personenverzeichnis eine Änderung wahr.

Porta.

Rotrou.

1.

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Don Ignatiogiouane innamorato</i> | <i>D. Alvare Nepueu du Vice-Roy</i> |
| 2. <i>Simbolo suo Cameriero</i> | <i>Argante Valet de Chambre de D. Alvare</i> |
| 3. <i>D. Flaminio giouane suo fratello</i> | <i>D. Flaminie Nepueu du Vice-Roy</i> |
| 4. <i>Panimbolo suo Cameriero</i> | <i>Egyste Valet de Chambre de D. Flaminie</i> |
| 5. <i>Leccardo parasito</i> | <i>Ergaste Valet d'Euphraste</i> |
| 6. <i>Martibellonio Capitano</i> | — fehlt — |

2.

- | | |
|---------------------------------|--|
| 7. <i>Angiola vecchia</i> | <i>Lucinde, Fille de Chambre</i> |
| 8. <i>Caritia giouane</i> | <i>Celie Fille d'Euphraste</i> |
| 9. <i>Eufranone vecchio</i> | <i>Euphraste Gentil-homme Napolitain</i> |
| 10. <i>Polissena sua moglie</i> | — fehlt — |

3.

- | | |
|-------------------------------|-----------|
| 11. <i>Chiaretta fantesca</i> | — fehlt — |
| 12. <i>Avanzino seruo</i> | — fehlt — |

4.

- | | |
|------------------|---------------------------|
| 13. <i>Birri</i> | <i>Gardes du Vice-Roy</i> |
|------------------|---------------------------|

5.

- | | |
|---|--|
| 14. <i>Don Roderigo vicerè della provincia</i> | <i>D. Rodrigue Vice-Roy de Salerne</i> |
| 15. <i>Callidora</i> (tritt bei Porta nicht auf). | <i>Ismene Fille d'Euphraste</i> |

¹³⁾ Es ist eigentümlich, dass Rotrou den passenden Namen seines Vorbildes „*Gli Duoi Fratelli Rivali*“ nicht durch *Les Deux Frères Rivaux* oder *Les Frères Rivaux* wiedergab, sondern ihn mit dem nichtssagenden „*Celie ou le Vice-roi de Naples*“ vertauschte. Sollte ihn dazu der Gedanke veranlasst haben, einer Verwechslung seines Stückes mit einem schon 1637 gedruckten von Charles Beys, das den Titel „*Celine ou les Frères Rivaux*“ führt, vorzubeugen? Sonderbar ist ferner die Bezeichnung *Vice-roi de Naples* auf dem Titel, während D. Rodrigue im Stücke und selbst auf dem Personenverzeichnis ausdrücklich als *Vice-Roy de Salerne* angeführt wird. Ich vermute, dass der Dichter nur „*Celie*“ schrieb und so lautet auch der Titel in der von Somerville besorgten Ausgabe (S. o. S. 68 A.); der sinnlose Zusatz rührt wohl von Quinet, dem um das Privileg nachsuchenden Buchhändler, her.

Bei Rotrou fehlen, wie man sieht, die beiden stehenden Figuren, der Capitano und der Parasit; denn Ergaste, welcher den letzteren vertritt, ist ein gewöhnlicher *Valet de Chambre*. Ferner vermissen wir Eufranone's Gattin Polissena, die Magd Chiaretta, einen Diener (Avanzino) und die „Birri“; denn die *Gardes du Vice-Roy* haben eine andere Rolle. Hinzugefügt hat Rotrou die Rolle der Ismene und ihr teilweise die Rolle der Polissena übertragen. Die Namen der Personen hat Rotrou mit Ausnahme des Vizekönigs und des einen Neffen (Don Flaminio) geändert. Dies sind Änderungen und Weglassungen, die auf die Nachahmung schon einigen Einfluss haben mussten; aber es sind auch zugleich die hauptsächlichsten Abweichungen. Im übrigen hielt sich der Franzose — einzelne kleine Verbesserungen abgerechnet — streng an sein Vorbild, wobei er, wie schon in der „*Pèlerine amoureuse*“ und in der „*Clarice*“, den Dialog kürzt, Scenen weglässt oder zusammenzieht oder neue dazu erfindet. Mehr als in jenen Beiden erscheint jedoch hier der jüngere Dichter abhängig von seinem Vorbild. Nicht nur der ganze Verlauf der Handlung, sondern auch die Scenenfolge, der Dialog stimmen fast ganz in Vorbild und Nachahmung überein, so dass Rotrou nur das Verdienst eines gewandten Übersetzers beanspruchen kann. Eine Inhaltsangabe des französischen Stückes ist also, da es sich inhaltlich fast ganz mit dem italienischen deckt, überflüssig. Es genügt, die beiden Stücke zu vergleichen und die Abweichungen besonders hervorzuheben.

Rotrou beginnt sein Stück mit einer getreuen Übersetzung der ersten Scene Porta's. Don Alvare (D. Ignazio) erzählt seinem Diener Argante (Simbolo), exponierend, die Vorgeschichte. Einige Stellen aus beiden Dichtern mögen das Verhältniss zwischen ihnen illustrieren:

Porta I, I.

D. Ign.

*Egli e possibile, o Simbolo,
ch'hauendoti commesso, che fussi
tornato (e) ben presto: m'habbi
fatto tanto penar per la risposta?*

Sim.

*A far molti seruigi bisogna
molto tempo nè io poteua caminar
tanto in un tratto.*

D. Ig.

*In tanto tempo harei caminato
tutto il Mondo.*

Rotrou I, I.

D. Alvare.

*O Dieu! Quelle longueur! est-il
possible, Argante,
Que ton affection soit si froide et
si lente,
Que t'ayant tant prié de presser
ton retour,
J'aye apres ta responce, attendu
tout le iour?*

Arg.

*Il faut bien que le temps aux
seruices responde
Vous . . .*

D. Alv.

*J'aurois faict depuis, le tour de
tout le monde.*

Sim.

*Si, co'l ceruello, ma io hauea
a caminar con le gambe.*

D. Ig.

*Hor questo è peggio, farmi
penar di nuouo in ascoltar le tue
scuse: che hai tu fatto?*

Sim b.

Son stato al maestro delle uesti.

D. Ig.

*Cominci da quello, che manco
m'importa.*

Sim.

*Cominciario da quello che più ui
piace: sono stato à Don. Fla.
uostro fratello p. saper la ri-
sposta, che ha hauuto dal Conte di
Tricarico della uostra sposa.*

D. Ig.

*Che fai tu, che questo mi
piaccia?*

Sim.

*Ve l'ho intesa lodar molto di
bellezza; pregate Don Flaminio, che
tratti col Conte, che ue la conceda;
passeggiate tutto il giorno sotto le
sue fenestre; & il pregio, che gua-
dagnaste nella festa de' Tori,
mandaste a donar à lei.*

— — — — —

Arg.

*Ouy bien, avec l'Esprit, mais ie
marchois du corps,
Qu'on ne faict pas mouvoir, par
de si prompts ressorts.*

D. Alv.

*En m'alleguant encor ceste deffense
vaine,
Tu ioins a la premiere vne se-
conde peine.*

Arg.

J'ay veu vostre tailleur.

D. Alv.

*Et c'est de tous mes
soings
Celuy que tu sçays bien qui m'im-
porte le moins.*

Arg.

*Je commenceray donc par vn qui
vous doit plaire;
Après vostre tailleur j'ay cherché
vostre frère,
Pour sçauoir si le Comte approuue
vostre amour,
Et s'il tombe d'accord & du dot
& du iour.*

D. Alv.

*A quoy peus-tu iuger que ce dessein
me touche?*

Arg.

*A la confession de vostre propre
bouche,
Qui sans cesse d'Elise exalte les appas.
Quels soins & quels devoirs ne luy
rendés-vous pas?
N'eut-elle pas le prix de la der-
niere feste,
Quand vous meistes à mort cette
effroyable beste?
N'en fus-ie pas porteur, le pouués
vous nier?*

— — — — —

D. Ign.

. . . . *E se ben Callidora la minore fusse d'incomparabil bellezza, posta incontro al fouran paragon di bellezza a Caritia restaua un poco più languida, perche la maggiore hauea non so che di reale e di marauiglioso: pareo, che la natura hauesse fatto l'estremo suo sforzo in lei, per serbarla per modello de tutte l'altre opere sue, per non errar pui mai.*

— — — — —

Simb.

Perchè dubbitauate di uostro fratello?

D. Ig.

Tu sai da che siamo nati, hauemo sempre con grandissima emulatione gareggiato insieme di lettere¹⁴⁾, di scrima¹⁵⁾, di caualcare, e sopra tutto nell'amoreggiare, che ogni un di noi hà fatto professione di tor l'Innamorata all'altro, Il che s'auenisse così di costei si accenderebbe un odio maggiore fra noi, che mai fusse stato; farebbe un seme di far nascer tra noi tal sdegno che ci amazzaremmo insieme senz'alcuna pietade.

*Quoy qu'a bien comparer ces aimables merueilles,
Et leur grace & leur gloire a peu pres soient pareilles,
Si i'en croys toutesfois le rapport de mes sens,
La cadette a des traicts vn peu plus languissants;
L'autre a ie ne scay quoi qui tient plus de la Reyne,
Et son authorité semble plus souveraine:
C'est le plus grand effort que nature ayt fait voir,
Et la terre & le Ciel marquent moins son pouuoir.*

— — — — —

Arg.

Et qu'apprehendiés vous?

D. Alv.

*Son ordinaire esbat
De se monstrier tousiours jaloux de mon estime
A la danse,¹⁴⁾ au manège à la course, à l'Escrime,
Mais sur tout en amour où nous auons tousiours
Des desseins l'un de l'autre interrompu le cours,
Et naturellement, plus que par entreprise,
Dessous mesmes obiects rangé nostre franchise;
Ce qui, se rencontrant en ceste occasion,
Semeroit parmy nous tant de confusion
Que la mort d'un de nous & de tous deux peut-estre
Seroit le triste fruit qui nous en pourroit naistre.*

¹⁴⁾ Man dürfte die Übersetzung von „lettere“ durch „danse“ etwas frei finden. Doch Rotrou hielt „la danse“ mehr als „les lettres“ für eine der einem Kavalier ziemenden Künste. Gewiss hatte er, mit Rücksicht auf seine Zeit und seine Nation, recht.

¹⁵⁾ Die *ed. Muzio* schreibt *scherma*.

In ähnlicher Weise geht es die ganze Scene hindurch fort. Nur sehr wenig Sentenzen kann Rotrou als sein Eigentum beanspruchen.

Das gleiche gilt von der 2. Scene — D. Flaminie und sein Diener Egyste (Panimbolo) treten auf — mit welcher bei Rotrou der erste Akt abschliesst. Die 3. und 4. Scene des Italieners musste der Franzose schon deshalb unbenutzt lassen, weil er den grotesken Figuren des Prahlers und Parasiten keine Aufnahme in sein Stück verstattet hatte. Als Ersatz für die 3. Scene finden sich am Schluss der 2. Scene bei Rotrou etwa 20 hinzugedichtete Verse, in welchen Egyste darauf hinweist, es möge Euphraste's (Eufranone) Diener Ergaste (Leccardo) durch Geld u. s. w. für Flaminie's Interessen gewonnen werden.

II. Akt.

Auch hier haben wir in der ersten Scene — zwischen D. Alvare und Argante — nichts als eine Übersetzung aus den *Fratelli Rivali*. Man vergleiche:

Porta II, 1.

D. Ign.

. . . . *come hai fatto aspettarmi tanto, o Simbolo?*

Simb.

Come saprete quanto hò fatto in uostro seruigio, mi lodarete della tardanza: Sappiate, che incontrandomi con Don Flaminio, mi domandò con grande istanza di voi, & domandando io la cagion di tanta istanza, rispose, che non voleua dirlo, se non à uoi solo: mi lascia, e m'incontro con Panimbolo, il quale altresì mi dimandò di voi, e pregandolo mi diceffe, che cosa chiedea da uoi, disse in Secreto che Don Flaminio haueua conchiuso co'l Conte di Tricarico il matrimonio de la figlia, e che ui uuol dar 40. mille ducati, pur che foste andato a sposarla per questa Sera.

Rotrou II, 1.

D. Alvare.

Je perdois patience a si long-temps attendre.

Arg.

Le seruice important que ie viens de vous rendre

Me fera sçauoir gré de mon retardement.

D. Alv.

Dy donc tost.

Arg.

En deux mots; écoutés seulement.

J'ay proche du Palais rencontré vostre frère,

Qui vous cherche (dit il) pour vne instante affaire

Dont (m'estant informé) ie n'ay pu rien sçauoir,

Sinon qu'il m'a monsté grand desir de vous voir,

Et dit qu'en ce bonheur tout vostre espoir confiste.

D. Ign.

Ohime! che pugnale è questo che
mi spinge nel Core?

Sim.

Io acciochè non ui trouasse prima
di me e ui cogliesse all'improviso,
corro di quà corro di là, per tro-
uarui; nè lascio luogo, doue solete
pratticar che non hauessi cerco.
Fra¹⁶⁾ tanto consideraua fra me
stesso cotal nuova, cado in pensiero,
che sia un fingimento di uostro
fratello di scoprir¹⁷⁾ l'animo uostro
se stiate innamorato d'alcuna donna.

D. Ign.

Buon pensiero per vita mia.

Sim.

Per chiarirmi di ciò, con non
men subito, che spedito consiglio
me ne vò in casa del conte di
Tricarico, e non uedo genti, ne
apparecchi di nozze. Piglio animo,
y entro con iscusa di cercar don
Flaminio, e me ne vò insin in
cucina, e non ui veggio nè cuochi,
nè quattari. Dimando di don Fla-
minio e mi rispondono che è più
di un mese, che non l'han veduto;
mi fermo, e veggio il cappellano;
entro in ragionamento con lui, e
mi dice che il conte questa mat-

I'ay (peu de temps apres) faict
rencontre d'Egyste,
Qui d'une mesme ardeur s'est in-
formé de vous.

„Quel party (disoit-il) y que son
sort est doux!“

Et moy l'interogeant quel party ce
peut estre:

„Elyse, m'a-t-il dit est acquise à
ton maistre.

Le Comte luy promet ce qu'il a
souhaitté.

Pourueu que dès ce soir l'hymen
soit arresté.“

D. Alv.

Que dis-tu? malheureux?

Arg.

Lors pensant en moy-mesme
D'ou leur naissoit ce zele y cette
ardeur extrême. . . .

D. Alv.

Et bien.

Arg.

Je n'en ay pu iuger d'autre raison
Sinon qu'ils pretendoient par ceste
trahison

Lire dans vos secrets, sonder vostre
pensée,

Et voir si quelque obiect a vostre
ame bleffée.

D. Alv.

Ce penser merueilleux marque ton
iugement.

Arg.

Pour m'éclaircir enfin sur ce rai-
sonnement,

Ic cours d'une vifteste heureuse autant
que prompte,

(Comme inspiré du Ciel) en la
maison du Comte,

Où ie n'ay point d'abord rencontré
l'appareil

¹⁶⁾ Muzio: *Intrattanto*; wahrscheinlich wegen des gleich folgenden
„fra me stesso.“

¹⁷⁾ Muzio verbessert per *iscoprir*.

tina è gito a Tricarico à caccia e mi disse che molti giorni sono che del matrimonio più non si tratta, anzi stima che Don Flaminio vuol dargli la baia.

*Qui marque l'allegresse en vn dessein pareil:
Nul ne s'offre à mes yeux, ie vays de place en place;
La cuisine est deserte & le foyer de glace;
Je cours du bas en haut, descends du haut en bas.
Et le concierge enfin, rencontré sur mes pas,
M'a iuré, que d'un mois il n'a veu Flaminie
Qu'il croit de vos amours la memoire bannie,
Qu'il ne s'en parle plus, & que depuis huict iours
Le Comte est à Tarente.*

Die 2. Scene bietet einige Abweichungen. Rotrou oder vielleicht das französische Theaterpublikum wollte von alten Frauen als Vertrauten auf den Brettern nichts wissen. Daher musste sich die alte Tante Angiola einen Verjüngungsprozess gefallen lassen. Es wurde eine zierliche „suivante“ *Luscinde* (so im Text, auf dem Personenverzeichnis *Lucinde* geschrieben) daraus. Demgemäss erfuhr die Scene einige Umgestaltungen. Bei Porta keucht die Alte daher und spricht von der Last der Jahre. Rotrou hat das selbstredend weggelassen. Während ferner bei Porta D. Ignazio in dieser Scene zum ersten Mal mit Angiola spricht und sie um Befürwortung seiner Liebe bittet, setzte Rotrou, wodurch die Wahrscheinlichkeit der Handlung erhöht wird, einen länger gepflogenen Verkehr D. Alvare's mit der Soubrette *Lucinde* voraus. Trotz der dadurch nötig gewordenen Veränderungen des Dialogs ist wieder vieles wörtlich entlehnt.

Porta II, 2.

Rotrou II,² (p. 24, Viollet-L.-D. IV. B. 575).

Angiola.

Luscinde.

. . . . Sappiate che se ben Caritia . . . è giouane, nasconde sotto quella sua Età acerba virtu matura, sotto quel capel biondo saper canuto . . . l'honore non li farà conoscer bisogno alcuno, . . . Onde non sperate che'l falso splendor d'oro ò di gioie le appanna gli occhi, ne co'l mostrarui uinto dalla sua bellezza di vincer lei etc. . . . perchè il uostro sperar fia vano e la mouerete piu tosto ad Odio che ad Amarui.

*.
L'auois iusqu'aujourd'huy, vainement combattu
Cette si rigoureuse & seuer^e vertu:
L'honneur est vn bizarre & scrupuleux fantosme etc.
Lusc.
S'il m'ayme (a t'elle dit) avec mauuais dessein
Il se peut épargner cette inutile peine;
Cette amour ne luy peut acquerir que ma hayne.*

Auch in der kurzen 3. Scene, in welcher Don Alvare mit seinem Diener allein ist und seiner hohen Befriedigung über das ihm zu teil werdende Glück entzückten Ausdruck verleiht, ist Rotrou in der Hauptsache nur Übersetzer. Die Worte des Jünglings:

*Quel mal peut-on, hélas! souffrir plus dignement
Qu'en l'acquisition d'un trésor si charmant?*

— — — — —
*Desia l'air s'éclaircit, desia de ses beaux yeux
Les rayons enflammés s'épandent en ces lieux.
Voys-tu sa belle main hauffer la jalousie?*

lauten im Original (Schluss der 2. Scene):

*E che tempo più degnamente potrà perderfi
come nell' acquisto di sì degno tesoro?*

* * *

*Già fuggono le tenebre dell'aria, ecco l'aurora, che precede la
chiarezza del mio bel sole, già spuntano i raggi intorno, ueggio la bella
mano, che con leggiadra maniera alza la gelosia.*

In der 4. Scene — Celie und Don Alvare — finden wir wieder nichts als eine Übersetzung der 3. Scene (des II. Aktes) der *Fratelli*, worin Rotrou den Dialog seines Vorbildes bald abkürzt, bald die Reden zu Tiraden ausspinnt.

Das gleiche Verhältnis bietet die 5. Scene (bei *Viollet-le-Duc* mit der 4. zusammengezogen), in welcher der Schluss der 3. ital. Scene nachgeahmt wird.

Porta II, 3. (p. 52).

Rotrou II, 5 (p. 32 *Viollet-Le-Duc* IV. p. 581).

D. Ign.

— — — — —
*Ahi che se prima ardeua, hor
tutto auampo, che per non hauerla
tanto tempo uista, i carboni, erano
sopiti sotto la cenere. . . .*

Simb.

— — — — —
D. Ign.

— — — — —
Simb.

— — — — —
D. Ign.

— — — — —
Ma dimmi che ti par di lei?

Simb.

*Ella è non men bella di dentro
che di fuori: mirate con che bel*

D. Alvare.

Et bien, qu'en iuges tu?

Arg.

*Que vous en iugés bien.
Que son prix est sans prix; qu'entre
toutes les Dames
Cette unique merueille est digne de
vos flames,
Qu'en effect le dedans est conforme
au dehors,
Et les graces de l'ame, aux orne-
mens du corps.
Auez vous remarqué l'adresse de
vous rendre
Ce don qu'elle n'osoit ny refuser
ny prendre?
Certes, si le present estoit riche &
Royal,
L'en treuve le reffus encor plus liberal,*

modo non hà uoluto accetar il uostro dono, ne rifiutarlo; e se il Dono era magnifico e reale, ella è stata più magnifico e reale à non lasciarsi uincere da tanta ingordiggia.

*Et n'ay iamais qu'en elle admiré la prudence
De faire d'un refus, vne magnificence.*

D. Alv.

*Si ie brulois tantost, c'est maintenant trop peu
Pour me bien exprimer que le terme de feu.*

Auch die 6. Scene (bei *V.-le-Duc* die 5.) — D. Flaminie theilt die angebliche Zustimmung des Grafen seinem Bruder mit und Lucinde belauscht das Gespräch — die 7. Scene — Don Flaminie und Egyste — sowie die 8. — Lucinde's Monolog — sind dem Inhalte nach ganz, und dem Ausdrücke nach grösstenteils, aus den *Due Fratelli Rivali* (II, 4 und 5) entnommen. Mit Recht lässt Rotrou Lucinde ihren Monolog erst nach Don Flaminie's Entfernung halten, während Angiola den ihren am Schluss der 4. Scene, wo Don Flaminie und sein Diener noch anwesend sind, spricht.

In der 9. Scene (bei *Viollet-le-Duc* die 7.) hat Rotrou den Anfang der entsprechenden italienischen (Porta II, 6) — die Bemerkungen des alten Eufranone über seine Armut u. s. w. — weggelassen. Er lässt den Jüngling, mit Eufranone im Gespräch begriffen, auftreten. Der Greis hält eine ziemlich lange Rede über die Flüchtigkeit der Jugendneigungen und wie wenig diese ein dauerhaftes Glück zu begründen vermögen. Alles dieses sowie der folgende Dialog ist Porta in der bisherigen Weise entnommen. Der feurige Jüngling lässt nicht nach und erringt, wie bei dem Italiener, die Zustimmung des Alten. Von diesem aufgefordert, seine Verwandten über die Sache zu Rate zu ziehen, begiebt sich Don Alvare zum Vizekönig, um dessen Einwilligung zu erlangen. Der letzte Zug ist Zuthat des französischen Dichters; bei Porta fällt es dem Jüngling nicht ein, den Oheim zu fragen. Hiermit schliesst bei Rotrou der II. Akt. Die 7. Scene Porta's, in welcher Eufranone seine Gattin von dem Geschehenen unterrichtet und die 8., in welcher Simbolo Kleider, Juwelen und andere Geschenke überbringt, blieben unbenützt. Die 9. (und Schluss-) Scene ist in den Anfang des folgenden Aktes verschoben worden.

III. Akt.

Wie schon erwähnt, entspricht der Anfang dieses Aktes der Schlusscene des II. Aktes bei Porta. Rotrou hat aber zwei Scenen daraus gemacht. In der ersten beschwichtigt Egyste Don Flaminie's Besorgnis, dass der Bruder den ihm gespielten Streich bald entdecken werde, nur schlecht durch seine Vermutung, dass dieser „*coignoissant la fourbe vous la rend*“. Tieferregt meint der Jüngling:

— *si ie découvrois qu'il esperast rien d'elle,
Peut-estre qu'un dessein & iuste & genereux
Jusqu'aux loix de l'hymen pourroit porter mes vœux.*

Er fügt jedoch gleich hinzu:

*Mais ie veux reietter cette crainte importune,
Et me promettre plus de ma bonne fortune.*

Zu diesen Versen war offenbar Porta Vorbild; man höre:

*D. Flam. Jo uò far prima ogni sforzo, se posso indurla ad
amarmi, e quando non mi riuscirà non mancarà
ricercarla per moglie.*

Die Verse Rotrou's von „*L'honneur qu'au mauuais sort etc.*“ an bis zum Schluss der Scene sind seine Zuthat.

In der 2. Scene erfährt Don Flaminie von Ergaste, Euphraste's bestochenem Diener — dem Ersatz des Parasiten Leccardo — in kurzen Worten die Verlobung D. Alvare's mit Celie. Den grössten Teil der langen, derbkomischen italienischen Scene (8 Seiten), der sich darum dreht, wie dem betrunkenen Parasiten Wort für Wort seine Hiobspost entrissen wird, liess R. weg. Er benützte nur, wie ich gleich zeigen will, den Schluss:

Porta II,⁹ (S. 76).

D. Flam.

*M'hai ucciso m'hai morto, le
tue parole mi son spiedi e spade
che m'hanno mortalmente tra-
fitto il Cuore.*

Lecc.

— — — — —

Flam.

— — — — —

Lecc.

*Al fin il mal bisogna saperfi
che si possa rimediar a
tempo; e diceuano che le
nozze si faceuano domani
all'Alba.*

D. Flam.

*Tanto men spatio di tempo è dato
alla mia uita
. Ahi, che da
quel giorno maladetto, che la*

Rotrou III,²

(p. 47, V-le-Duc 592).

D. Flam.

*O de mes longs trauaux funeste
euenement*

*Tu m'as percé le coeur, tu
m'as trauerfé l'ame*

*Et ce reste de vie est vn reste de
flame*

*Qui me suruit moy-mesme & qui
ne s'esteint pas mesme*

*Pour me la faire aymer, mesme
apres le trespas.*

Erg.

*Il vaus faut declarer toute la
maladie*

*Affin qu'on s'y prepare ou
qu'on y remedie*

*Ils recueillent demain le fruict
de leurs amours.*

D. Flam.

*D'autant moins tardera le terme de
mes iours.¹⁸⁾*

— — — — —
— — — — —

¹⁸⁾ Die 8 folgenden Verse sind von Rotrou.

vidi, ho portato sempre questo sospetto attraversato nell'alma: e come il condannato a morte ogni romor che sente, ogni uscio che s'apre, gli par il boia, che uenga, e gli adatti il capestro all collo: così ogni parola, ogni motiuo di mio fratello, mi pareva che mi la togliesse etc.

— — — — —

Pan.

Horsu facciasì tutto il possibile, c'hauendo à morire, quando s'e fatto quanto humanamente può farsi, si muore più contento. Andiamo in palazzo, informiamoci del fatto. Leccardo trattienti di qua intorno, c'hauendo bisogno di te non habbiamo a cercarti. Va e uieni.

*Helas! depuis le iour qui veid naistre
ma flame*

*J'ay tousiours, mal-heureux, eu ce
soupon dans l'ame,*

*Pareil au criminel qui sçachant son
arrest,*

*Voit des yeux de l'esprit l'echaf-
faut desia prest,*

*Et croit si quelqu'un passe ou s'il
s'ouure vne porte*

*Sentir desia le coup que le bourreau
luy porte.*

*Tel vn pas de ce traistre, vn mot,
vn mouvement*

*Sembloit de mon malheur m'estre
vn pressentiment.*

— — — — —

Egyste.¹⁹⁾

— — — — —

*Après auvir tenté toute l'adresse
humaine,*

*On en souffre la mort avecques
moins de peine.*

*Venés; certain rayon commence à
m'eclairer*

*Qui me deffend encor de rien des-
esperer;*

*Et toy preste la main à ce der-
nier office*

*Tu peux plus que personne, ayder
nostre artifice*

Suy nous.

Die erste Scene des III. italienischen Aktes, wo Panimbolo den teuflischen Plan zur Störung des Verlöbnisses entwirft, die 2. Scene, in welcher beide den Leccardo nicht ohne schwere Mühe dafür gewinnen, die 3., in welcher der Parasit den Capitano zu einem Rendez-vous bei Callidora einladet, die 4., wo der Parasit die Dienerin Chiaretta gewinnt und endlich die 4., in welcher der Immerhungernde den Verbündeten den Erfolg seiner Bemühungen berichtet, hat der Franzose unbenutzt gelassen. Die oben zitierten Worte Egyste's „*Certain rayon commence à m'eclairer etc.*“ lassen den Zuschauer wohl ahnen, dass irgend eine Intrigue gegen D. Alvare ins Werk gesetzt werden wird, und die Mitwirkung Ergaste's ist auch ange-

¹⁹⁾ Die ersten 9 Verse sind von Rotrou.

deutet, nämlich durch die Worte *Et toy preste la main etc.*, aber welches der Plan sei, erfahren wir — ohne Zweifel ist das dramatischer — vorerst nicht. An Stelle der ausgefallenen Scenen hat R. zwei dazu erfunden. In der 3. Scene beklagt Celie, welche von ihrer Zofe Lucinde die Unterredung der beiden Brüder, aber noch nichts von der Werbung D. Alvares bei ihrem Vater Euphraste vernommen, in leidenschaftlicher Rede die vermeinte Untreue ihres Geliebten. Sie schämt sich, dem Jüngling so leicht geglaubt zu haben und möchte selbst nicht, dass ihre Schwester Ismène (Callidora) etwas davon erführe. Wie sie eben in längerer Tirade ihrer Vertrauten gegenüber den ganzen Schmerz über den an ihr verübten Verrat ausjammert und nahe daran ist, vor Schwäche umzusinken, tritt Ismène (4. Scene) ein und belauscht die letzten Worte. Als diese die Aufgeregte über die Ursache ihrer Schwäche befragt, so antwortet, schnell gefasst, für sie die Dienerin, sie sage eine Rolle her, die sie in einer Komödie zu spielen habe. Celie fängt die Idee auf und führt sie weiter. Sie giebt, etwas kühn, jedoch wirkungsvoll ihre eigene Geschichte der ahnungslosen Schwester als Inhalt des Stückes an. Ich kann mich nicht enthalten, einen Teil der Scene hier wiederzugeben:

Celie.

*On m'engage a recevoir la foy
D'on ieune Cavalier, parent d'un Vice-Roy,
Et presque au mesme instant de l'esperoir qu'il me donne,
Pour un nouuel obiet le traistre m'abandonne:
J'en reçois tout l'ennuy qui s'en peut concevoir;
Une sœur me surprend dedans ce desespoir,
J'y veux remedier; j'ay recours à la ruse,
Et feignant que ie feints en effet ie l'abuse.
C'est l'endroit de mon roole où c'en suis à present.*

Ismène.

Le fuiet en est beau.

Cel.

Mais il n'est pas plaisant.

Ism.

*Non, ce commencement marque un succes funeste
Qu'arrive t'il enfin?*

Cel.

*Je n'ay pas veu le reste.
Mais ie croy que la mort doit suiure cet enuy.*

Ism.

L'ouvrage est-il nouveau?

Cel.

*La piece est d'aujourd'huy
Je crains bien d'y mal-faire.*

Ism.

O la crainte friuole!

Cel.

Et plüft aux dieux (ma fœur) y feißiés vous mon roole.

Ism.

Je ne promettrois pas de m'en acquitter bien.

Ismène sagt jetzt der Schwester, dass ihr Vater sie erwarte. Celie eilt fort, nicht ohne Bangen, jener könnte etwas von ihrer Liebessache gehört haben.

Was die erste dieser eingeschobenen Scenen betrifft, so wollte Rotrou offenbar damit eine von Porta gelassene Lücke ausfüllen. Man erinnere sich, dass oben in der 4. Scene des II. Aktes bei Porta die alte Angiola das Gespräch der Brüder belauschte, das sie zu dem Glauben veranlasste, D. Ignazio meine es nicht ernst mit seiner Liebe zu Carizia. Sie war fortgeeilt, um es der Nichte zu melden. Vergebens erwartet man jedoch später, dass der Dichter nochmals darauf zurückkomme, oder dass das Lauschen irgend einen Einfluss auf den Gang der Ereignisse, auf die Verwicklung oder Entwicklung der Handlung habe. Angiola tritt gar nicht mehr auf und Carizia erst in der vorletzten Scene des Stückes. Wie ist diese Lücke zu erklären? Sollte der Dichter den Umstand vergessen haben? Schwerlich. Porta, dessen Grösse gerade in der geschickten Anlage der Intrigue, in der vortrefflichen Ausnützung der Situationen liegt, er hätte sich einen so groben Verstoss zu schulden kommen lassen? Gewiss nicht. Vielmehr scheint es, dass das Stück in einer inkorrekten und defekten Gestalt auf uns gekommen ist. Porta selbst veröffentlichte gar nichts²⁰⁾ von seinen poetischen Erzeugnissen. Gleichgiltig über ihr Schicksal überliess er sie seinen Freunden²¹⁾, die sich Abschriften davon machten. So gelangten sie in die Hände aller Welt, besonders in die Hände von Schauspielern²²⁾, die sie nach ihrem Bedürfnis zustutzten. Irgend eine solche Abschrift aus 2. oder 3. Hand — vielleicht ein Theatermanuskript — kam in den Besitz des Buchhändlers, der das Stück zuerst druckte und dieser Druck diente wiederum späteren Drucken²³⁾ als Vorlage. In einem älteren Lustspiele Porta's, das unten ausführlich besprochen werden soll, findet man das gleiche Motiv des Lauschens, das dort sehr gewandt durchgeführt ist. Es liegt also die Vermutung nahe, dass das Lauschen überhaupt nicht in die „*Fra_telli Rivali*“ hineingehört, wie es denn sehr gut zu ent-

²⁰⁾ Oder wenigstens keine Komödien; denn nach Napoli Signorelli (*Storia etc.* VI p. 231) zu schliessen, scheint er seine Tragödien selbst veröffentlicht zu haben.

²¹⁾ Pompeo Barbarito, welcher 1591 Porta's Tragikomödie *la Penelope* herausgab, sagte in der Vorrede *a' lettori*: „*L'opere di Poesia di questo valent' huomo son così poco stimate da lui medesimo che compiacendone spesso i suoi amici si veggono disperse per le mani d'ogniuno.*“

²²⁾ An anderer Stelle gedenke ich hiervon ein interessantes Beispiel zu geben.

²³⁾ Der Text der jüngsten Ausgabe von 1726 (G. Muzio) beruht ganz auf der oben erwähnten Ausgabe des Ciotti.

behren ist, und der Abschreiber, dem die Idee wohl sehr gefiel, ergänzte es nach dem Vorbilde jenes älteren Stückes. Jedoch, wie dem auch sei, Rotrou merkte die Lücke und suchte sie auszufüllen, was ihm recht wohl gelang. Wir werden unten sehen, wie er das Motiv weiter verwertet.

Was die Idee vom Lernen einer Rolle betrifft, so ist sie zwar etwas bei den Haaren herbeigezogen, aber geistreich durchgeführt. Leider ist sie nicht Rotrou's Eigentum. Er entnahm sie einem spanischen Stücke, das er gerade bis auf die entsprechende Scene und den opernhafteu Schluss ziemlich getreu in einem eigenen Drama kopiert hatte. Allerdings ist bei dem Spanier die Idee besser motiviert, indem die Personen eben wirklich eine Komödie (*Piramo y Tisbe*) einstudieren. Zwei Liebende, welchen die Hauptrollen zufallen, benützen die Gelegenheit, um über ihre Herzenssache zu sprechen, indess eine Eifersüchtige lauscht. Auf ihre wütende Frage: „*Que es esto?*“ erhielt sie die ruhige Antwort: „*Estauamos ensayando*“. Ich werde auf das Stück wieder zurückkommen, wenn ich mich mit den spanischen Quellen Rotrou's beschäftige.

In der kurzen 5. Scene — D. Alvare und sein Diener freuen sich, den Täuscher getäuscht zu haben und jener erwähnt, dass er die Zustimmung des Oheims zu seiner Heirat „*quoi que avec quelque peine*“ erlangt habe — kommt Rotrou wieder auf Porta zurück und zwar schliesst er sich dessen 6. Scene des III. Aktes an. Hiervon benutzte er jedoch nur den Anfang. Den grössten Teil der italienischen Scene, der die Ungeschicklichkeit des Avanzino und deren mutmassliche Folgen behandelt, hat Rotrou mit Recht weggelassen, da, wie bereits oben bemerkt, dieselbe thatsächlich keine Folgen im Verlaufe der Handlung nach sich zieht.

Zuthaten Rotrou's sind die 6. und 7. (bei *Viollet-le-Duc* eine Scene), sowie ein Teil der 8. Scene. In der 6. Scene kommt Egyste atemlos auf die Bühne, indem er vorgiebt, seinen Herrn zu suchen, dem er einen Brief seitens des Grafen von Tarent zu überbringen habe. „Der Graf ist also gar nicht hier?“ bemerkt D. Alvare; wie hat er denn mit Don Flaminie am Morgen das Heiratsprojekt abschliessen können?“ „Brieflich“, ist Egyste's schnelle Antwort. Hierauf versetzt D. Alvare, es sei ihm zu Ohren gekommen, dass weder der Graf noch seine Tochter anwesend seien, daher habe er glauben müssen, dass man ihn nur foppen wolle. Er habe sich deshalb mit Celie verlobt. Das Folgende wollen wir aus dem Munde des Dichters selbst hören:

Egyste.

Qui? la fille d'Euphraste?

D. Alvare.

Ouy, ce naissant Soleil.

Ce miracle d'amour, a nul autre pareil,

Egyste.

*Adioustés, cette fille en vertu sans seconde,
Et si riche & si sage en l'estime du monde.
Ha! Dieu!*

D. Alvare.

La cognois-tu? tire moy de foucy.

Egyste, Riant et s'en allant.

Je la cognois fort bien & vostre frère aussi.

Mit diesen Worten entfernt sich der Schurke und lässt den armen Liebhaber in stets wachsender Aufregung zurück. Damit ist der teuflisch angelegte Plan in raffinierter Weise begonnen. Der erste Funke des Argwohns ist in die Brust des Jünglings geworfen. Ohne eine perfide Absicht zu haben, trägt Argante (7. Scene) durch seine Reden, seine Mahnungen noch dazu bei, den Argwohn zu verstärken:

*Je ne sçay pas, pour moy, quel mystere se passe
Mais ce qu'il nous a dit, en effet m'embarasse.*

Wohl sagt Don Alvare anfangs:

— — *le feu n'est pas pur comme Celie est pure;*

allein der unglückliche Jüngling findet nicht Zeit, sich das herrliche reine Bild seiner Geliebten zu vergegenwärtigen und das Ungeheuerliche eines Verdachtes vor demselben in Nichts zerrinnen zu sehen. Schon naht (8. Scene) der wackere Bruder; denn dem Schlachtopfer darf keine Zeit bleiben, sich dem fürchterlichen Trug zu entreissen. Don Flaminie sucht sich zuerst bei dem Bruder von dem Verdachte der Lüge zu reinigen, welchen die Angelegenheit mit der Grafentochter auf ihn geworfen hatte; denn wie kann er sonst hoffen, dass der von ihm angezettelte Verrath Glauben finde. Schon Egyste mit dem Briefe hatte die Sache eingeleitet. Jetzt sagt D. Flaminie:

*Je croyois que le Comte avant la fin du iour,
Comme il m'auoit mandé, dûst estre de retour;
Mais il faut que depuis quelque affaire importante
Ayt remis son depart & l'arreste a Tarente.*

D. Alvare erwidert, dass allerdings ein Verdacht bei ihm aufgetaucht sei und dass er infolgedessen sich anderwärts habe fesseln lassen. Mit verstellter Gleichgiltigkeit bemerkt D. Flaminie, dass die neue Wahl, bei des Bruders gesundem Urtheil, gewiss den Beifall aller Welt finden werde; dann kommt er, ohne nach dem Namen der Erwählten zu fragen, nochmals auf das erledigte Heiratsprojekt zurück, indem er dem Bruder jenen angeblich vom Grafen erhaltenen Brief zu seiner Rechtfertigung übergiebt.²⁴⁾

²⁴⁾ Sowohl die Originalausgabe als auch *Viollet-le-Duc* bedürfen in der 8. u. 9. Scene (bezw. 7. u. 8.) der Ergänzung und Berichtigung. Am Schlusse der 8. (bei *V.-l.-D.* der 7.) Scene zwingen die Verse Don Flaminie's:

*Mais peut-estre ay-je encor ce qui me iustifie:
Voyés si i'ay pas lieu de l'attendre ce soir*

zu der Annahme, dass er seinem Bruder hierbei einen vom Graf von Tarent

Während D. Alvare einen Blick darauf wirft, erscheint plötzlich D. Flaminies Helfershelfer Ergaste (Sc. 9) und übergibt letzterem ein Schreiben. Don Alvare, der in Ergaste einen Diener aus dem Hause seiner Geliebten erkennt, hat den Vorgang wohl beobachtet und wird stutzig. Bange Ahnungen, böse Zweifel peinigen ihn. Des Bruders verstelltes Entzücken — dieser umarmt Ergaste — seine an den Diener gerichteten Worte:

*Tu la peux affeurer d'une fidélité
Sans exemple etc.*

steigern den Affekt und nur mit Mühe rafft er sich nach Ergaste's

angeblich erhaltenen Brief giebt. Dass dies geschehen ist, wird durch seine Frage in der 10. Scene:

*Et bien qu'avez vous veu? vous avançois-je rien
Et vous ay-je flatté d'une fausse espérance*

bestätigt. Es fehlt also die Bühnenweisung, etwa „il lui donne une lettre“. Der Anfang der 9. Scene lautet in der Originalausgabe:

*Ergaste A D. Flaminie
Je vous cherchois, Seigneur.
D. Flaminie Recevant la lettre
O rare témoignage
Des soins continuels, où mon amour t'engage
Mais dy moy, ie te prie.
D. Alv. Ayant leu la lettre
Importuns mouvemens!
Funestes messagers! tristes pressentiments
Que vous me menaces d'une extreme disgrâce! etc.*

Viollet-le-Duc druckte den Anfang in folgender Weise ab (8. Scene, :

*'Ergaste, à don Flaminie en lui remettant
une lettre
Je vous cherchois, seigneur.
D. Flaminie.*

*O rare témoignage etc.
(Il donne la lettre à don Alvare)
Don Alvare, après avoir lu*

Importuns mouvemens etc.

Viollet l. D. glaubt also, dass D. Fl. den eben von Ergaste empfangenen Brief, noch ehe er ihn selbst gelesen, D. Alvare giebt. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit eines solchen Verfahrens, passen die Worte, die D. Alvare nach der Lektüre spricht, in keiner Weise zu dem schrecklichen Inhalt des Briefes. Wie könnte ferner zwischen den Brüdern noch ein ruhiges Gespräch gedacht werden, nachdem der Betrogene den Namen seiner Geliebten am Schlusse einer so niederträchtigen Epistel gelesen hätte. Ausserdem geht aus den Worten des D. Fl. weiter unten: *Tenés par cet escrit, que vous m'aués vu rendre etc.* womit die Vorlesung des Briefes eingeleitet wird, deutlich genug hervor, dass die Uebergabe desselben an den Bruder erst jetzt erfolgte. Meine Vermuthung geht also dahin, dass

1. am Anfang der 9. Scene nach Ergaste die Worte „tenant une lettre“ (wie zu Anfang der 6. Scene desselben Aktes bei Ergaste) zu setzen und

2. D. Alvare ayant veu la lettre statt . . . leu l. l. zu lesen ist.

Die Worte Don Flaminie's „Mais dy moy etc. sind — worüber uns sowohl die edit. princ. als Violl. l. D. im Zweifel lassen — an Ergaste gerichtet, mit dem sich der Jüngling abseits begiebt und während D. Alvare's Rede den Brief — zum Scheine — liest.

Weggang (10. Scene) zu einer scheinbar ruhigen Bemerkung über D. Flaminie's „*bonnes fortunes*“ auf. Nachdem ihm D. Flaminie im gleichgiltigsten Tone darauf geantwortet, fällt ihm auf einmal ein, nach dem Namen der Braut zu fragen. Was nun folgt, sei hier aus dem Original wiedergegeben.

D. Alvare

*J'espouse peu de bien, mais beaucoup de noblesse,
La vertu mesme au reste & la mesme beauté.*

D. Flaminie

*Ce sont trois grands appas a vostre liberté,
Et des noeuds dont l'amour bien aysement nous lie*

D. Alv.

Je l'esprouue, en effect.

D. Flaminie

Vous l'appellés?

D. Alv.

Celie.

D. Flam.

Fille?

D. Alv.

*D'un caualier, dont Euphraste est le nom.
Pauvre quant aux moyens, mais d'illustre maison.
D'où naist cette surprise & cette riolence?*

D. Flam.

*A mon étonnement; pardonnés mon silence.
Certes il est bien vray.*

D. Alv.

Quoy.

D. Flam.

Que l'opinion

*Faict les prix & les choix, bien plus que la raison,
Quoy! ne sçaués vous rien de l'infame commerce
Que la neccésité chez ces filles exerce,
Et que leur reuenu ne consiste qu'au fruict
Que leur lasciueté, tous les iours leur produit?*

D. Alv.

Je pardonne a mon sang, mais tout autre qu'vn frere...

D. Flam.

*Si vous vous conseillés avecques la cholere,
Vous donnerés bien moins à la raison qu'aux sens,
Et vostre aueuglement vous durera long-temps.
Mais ce que ie vous dis, n'est point vne imposture;
La verité vous parle avecques la nature;
Et puisque, pour tenir la bride a vos desirs,
Il me faut renoncer, a mes propres plaisirs,
Tenés, par cet escrit, que vous m'aués veu rendre,
Et qu'auant ce discours i'auois peine à comprendre,*

*Appreues le fuiet de mon estonnement,
Et voyés ma franchise & vostre aueuglement.*

D. Alvare Lit la lettre

Cest aujourd'hui, mon cher Flaminie, que i 'apprendray, si m'ayant tant de fois iuré vostre foy, vous me tiendrés vostre parole & me reparerés mon honneur. Vn home de merite, qui vous touche de pres & qui vous est égal en tout, m'honore de sa recherche, & i'ay bien voulu l'entretenir d'esperance, pour vous faire voir que vous n'estes pas seul qui m'aymés. Venez me dire ce soir, si vous estes assez perfide pour m'oster l'un & l'autre & si agant parole de tous deux, ie ne dois rien esperer de pas un. *Vostre Seruante Celie.*

Trotz dieser Zeilen, welche nicht verfehlen, auf D. Alvare's bereits erschüttertes Vertrauen zur Geliebten mächtig zu wirken, ist der Jüngling doch nicht völlig überzeugt, denn er sagt sich: „*Mon frere est mon autheur, mais souuent mon riuai.*“ Jetzt erbietet sich D. Flaminie, wie bei Porta, ihn durch den Augenschein zu überführen.

Man muss es Rotrou lassen, dass er in den letzten Scenen sein Vorbild übertroffen hat. Die Intrigue ist bei ihm viel feiner, spannender durchgeführt, die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge erheblich gesteigert. Die Art und Weise, wie D. Alvare zum Glauben an die Untreue seiner Celie verleitet wird, zeugt von grosser Kunst, von wirklicher Kenntnis des menschlichen Herzens. Don Flaminie und sein Diener Egyste könnten beinahe bei dem Jago des grossen Briten in die Schule gegangen sein.

Doch hat R. auch in dieser Scene Porta einigermaßen benutzt, so z. B. die folgenden Stellen (Porta III, 7):

D. Ign. Ho tolto una gentildonna, pouera ben sì, mà nobilissima: ma la sua nobilità è auanzata di gran lunga dalla sua soma bellezza e l'un e d'altra dalla honestà e da gli honorati costumi.

D. Flam. Hor ueramente le cose non sono com 'elle sone, mà come le stima chi le possiede.

D. Flam. Hor non sapete voi, ch'ella col far di se copia ad altri, dà da uiuer alla sua casa, la qual è più pouera di quante sono etc.

Der Gedanke zu dem bei Porta fehlenden fingierten Brief mag R. durch das spanische Drama eingegeben worden sein, wo Briefe ja bekanntlich eine grosse Rolle spielen.

Mit der 10. Scene beschliesst R. seinen III. Akt. Alle anderen nachfolgenden Scenen des Italieners, also der Monolog Eufranone's (8. Sc.) und des Capitano (9. Sc.) und die beiden Nachtscenen (Sc. 10 u. 11) vor Eufranone's Hause blieben unbe-

rücksichtigt. Dass Rotrou uns den nächtlichen Trug vor dem Hause Carizia's nicht vorführte, zeugt — es sei auf das ganz gleiche Verfahren Shakespeare's in *Much ado a. N.* verwiesen — dafür, mit welch richtigem dramatischen Verständniss der Franzose zu Werke gegangen ist.

IV. Akt.

Diesen Akt eröffnen ganz wie in den „*due Fratelli Rivali*“ D. Alvare und sein Diener Argante. Es ist Morgenszeit. Der Jüngling, in furchtbarer Aufregung, ist gekommen, die Schande seiner Braut zu offenbaren. Vergebens warnt ihn sein vorsichtiger Diener. Der Anfang der Scene ist von Porta kopiert, nur die letzten Worte des wütenden D. Alvare sind von Rotrou hinzugegan, um einen Ersatz für die ausgefallenen Scenen 10 und 11 des vorigen Aktes zu bieten. Der französische Dichter dachte sich die bei Porta etwas complizierten Vorgänge der verflossenen Nacht einfacher. D. Alvare sagt:

*Si-tost que sur le seuil il aduança ses pas,
La porte au mesme instant ne s'ouvrit-il pas?
Ne fut il pas reçu par l'un des domestiques?*

Auch in der nächsten Scene — Euphraste und D. Alvare — lehnt sich R. wieder an sein Vorbild an, doch findet man hier einzelne selbstständige Zusätze. Euphraste z. B. tritt auf und, ohne von D. Alvare's Absicht etwas zu wissen, ist er auf Schwierigkeiten von dessen Seite gefasst; denn Lucinde hat ihm erzählt, was sie erlauscht hat. Rotrou verstand es also, jenes Motiv geschickt fortzuspinnen, das bei Porta, wie wir sahen, ganz ausser Verbindung oben vorkam. Die ganze Scene ist bei R. würdiger und poetischer gehalten. Frei übersetzt sind beispielsweise folgende Stellen:

Porta IV,2

Rotrou IV,2 (S.75 V. L. D. S.611):

Eufr.

Euphr.

. . . *ma che cose infami
hauete udite di lei?*

— — — — —
*De quoy dit on encor qu'elle ayt
soüillé sa gloire?*

D. Alv.

*D'un commerce honteux que j'eusse
eu peine a croire.*

D. Ign.

*Quelle che non harei mai
credute.*

Euphr.

*Toujours quelque enuieux ou
quelque esprit mal sain
Tasche à rompre le cours d'un
honeste dessein,*

Eufr.

*Nelle cose degne & honorate
si trapone sempre mordace lingua.*

*Et ne pardonne pas à la plus
belle vie.*

D. Ign.

Qui non mordace lingua, ma
gli occhi istessi furon testimonij
del tutto.

Eufr.

Ne in cosa così lontana dall'
esser di mia figliuola dourebbe un
par uostro creder a gli occhi suoi
che ben spesso s'ingannano.

D. Alv.

Je n'ay creu que mes yeux, exempts
de cette enuie.

Euphr.

C'est souuent trop encor que de
croire ses yeux,
Et la terre n'est pas plus distante
des Cieux
Que ce vice éloigné de l'honneur
de ma fille,

— — — — —
Quel oeil atteint si loing & voit si
clairement,
Qui ne pût s'abuser par cet éloig-
nement?

Nachdem der Greis verzweifelt (*desperé* sagt ausdrücklich die Originalausgabe²⁵⁾) ins Haus geeilt und den Jüngling über seine blutige Absicht nicht im unklaren gelassen, bleibt dieser (3. Scene) unbeweglich²⁵⁾ vor Schrecken zurück. Gleich Simbolo am Schlusse der 2. Scene und zum Teil mit denselben Worten, macht Argante seinem Herrn Vorhalt über seine rasche Handlungsweise. Während jedoch bei Porta Herr und Diener wie zwei böse Schuljungen, die etwas Schlimmes angestellt haben, schleunigst die Flucht ergreifen, als sie Geschrei im Hause vernehmen, verweilen sie hier noch in mitleidiger Absicht. D. Alvare will erst den Diener schicken, um „*en faueur du sexe*“ den Arm des wütenden Vaters zu hemmen. Im nächsten Augenblick entschliesst er sich, ihr selbst zu Hilfe zu kommen. Er ruft: (IV,3 S. 79 V. L. D. IV S. 613)

*C'est à moy d'arrester le bras que j'ay pouffé,
A moy de retenir le traict que j'ay lancé;
Mon feu n'est plus si vif, mais hélas! s'il ne brule,
Il n'est pas bien éteint, quoyque ie dissimule;
Et s'arracher du coeur vne si forte amour
N'est pas, quoy qu'on en die, vn ouurage d'un iour.
Je hay Celie infame & Celie infidele,
Mais la vertu n'est pas tout ce que j'aymois d'elle;
Elle conferue encor, avecques sa beauté
L'empire qu'elle auoit dessus ma liberté.
Suiuons ce furieux, détournons son enuie
La main qui la tueroit m'arracheroit la vie.*

²⁵⁾ Viollet-le-Duc hat diese Angabe sowie die bei D. Alvare in der nächsten Scene beigegebene „D. Alvare *Comme immobile*“ ohne Fug und Recht weggelassen.

Doch gleich übermannt ihn die Wut wieder, die erlittene Schmach ist zu tief in seine Seele eingedrungen und aus Furcht, dass die Liebe schliesslich noch den Sieg davontragen könnte, entfernt er sich mit seinem Diener. Diese treffliche Scene ist, mit Ausnahme einiger Verse am Anfang, Rotrou's unbestrittenes Eigentum. Die 3. Scene des Italieners fiel bei Rotrou weg. Dass der feinfühlende Franzose den schmutzigen Auftritt zwischen Chiaretta und dem Capitano auch dann unbenutzt gelassen hätte, wenn die beiden Personen Aufnahme in sein Stück gefunden, darf man wohl als sicher annehmen.

In der 4. Scene schliesst sich R. wieder an Porta an. Das saubere Pärchen D. Flaminie und Egyste freut sich des gelungenen Bubenstückes, aber der Herr nicht ohne Vorahnung des ihn treffenden Strafgerichts. Doch hat R. noch eine andere Scene des Italieners mit hereingezogen, nämlich die 1. des III. Aktes. Wie wir oben sahen, machte der französische Dichter an der entsprechenden Stelle keinen Gebrauch davon. Der Zuschauer hörte nichts von dem verruchten Plan, durch welchen das Glück des Liebespaares gestört werden sollte, er erfuhr nicht, wer der schändliche Erfinder desselben war, er sah nur die Intrigue nach und nach zur Ausführung kommen. Der Charakter D. Flaminie's erschien dadurch viel gehässiger als bei Porta. Dieser hatte wenigstens gezeigt, dass der Jüngling nicht ohne Sträuben sich zu der schwarzen That verstand, dass sein Diener seine ganze Sophistik aufbieten musste, um ihn dafür zu gewinnen. Und konnten wir auch nicht umhin ihn zu verdammen, so waren doch mildernde Gründe für ihn vorhanden. Rotrou mochte gefühlt haben, dass er, um die Handlung spannender zu gestalten, seinen D. Flaminie etwas zu stiefmütterlich behandelt hatte. Er versucht es, das Versäumte hier nachzuholen und lässt ihn zu Egyste sagen (IV, 4. S. 80 f. V. 1. D. S. 615):

Il est vray — — — — —
— — — — —

*Que de tous ces détours toy seul fus l'inventeur,
 Qu' Ergaste, comme moy, n'en fut qu' executeur;
 Que m'auoir introduit au logis de son Maistre,
 Feint le mot de signal, entrouuert la fenestre,
 Et si bien secondé toute l'invention,
 N'estoient que des effets de ton instruction.
 Enfin par ton moyen ie me treuve à la veille
 De pouuoir posseder cette aymable merueille,*

* * * * *

*Et ie trouue en effet que cette trahison
 Repugne aux bonnes moeurs, au sang, à la raison,
 Que mon frère aura lieu de vanger son offense,
 Et que ceste action n'admet point de defense.*

Egyste.

*Et moy i'appelle vn traict de cette qualité
 Vne ruse, vn bon tour, vne subtilité.
 Alors qu'on recognoist ses forces inutiles,
 On a recours à l'art & l'on surprend les villes:
 En toute guerre enfin la ruse est de saison;
 Y feindre est stratagème & non pas trahison;
 Et comme d'une ville, ainsi d'une maistresse;
 N'importe qui l'acquiere, ou la force, ou l'adresse.
 Les noeuds de vostre hymen repareront affés
 Et l'espoir & l'honneur que vous luy rauissés.*

Hiermit vergleiche man die erwähnte Scene Porta's (III, 1) und speciell für die zweite Hälfte der Verse folgende Stellen:

D Flam.: facendo un così gran tradimento, con che faccia comparirò più mai fra Cauallieri honorati? mio fratello arderà di sdegno contro di me, e ci uccideremo insieme.

*Pan.: Noi lo battezzaremo più tosto un generoso inganno
 Ad un'amante è lecito vfar ogni atto indegno di Caualliero
 Non si prendono molte città e Castelli per tradimenti? e pur non tradimenti, ma stratagemmi militari si chiamano Voi per diuerse vie aspirate alle nozze di Caritia*

Man wird fühlen, dass es R. nicht recht gelungen ist, D. Flaminie's Thun im milderen Lichte zu zeigen. Diese nachträgliche Reue verhält ziemlich wirkungslos an den Ohren der Zuhörer. Man hätte gewünscht, dass R. — immerhin ohne den Plan vorher wissen zu lassen — uns das Widerstreben des Jünglings und die beschönigenden Reden seines Dieners vor der That gezeigt, oder wenigstens in dieser letzten Scene, mittelst eines sehr nahe liegenden Kunstgriffs angedeutet hätte, dass D. Flaminie nicht ohne schweren Kampf auf die Schurkerei einging.

Die 5. Scene — Ergaste berichtet D. Flaminie den tragischen Vorgang in Euphraste's Hause — ist von der 5. Porta's mit erheblichen Kürzungen ebenfalls nur kopiert. Rotrou weicht jedoch in einem Punkte inhaltlich davon ab. Bei Porta fällt Carizia, niedergeschmettert von der Wucht der sie treffenden ungeheuerlichen Anklage, anscheinend todt nieder, noch ehe sie der Dolch ihres rasenden Vaters treffen konnte. Rotrou dagegen, sei es, dass ihm das nicht sehr wahrscheinlich vorkam, sei es, dass er eine grössere theatralische Wirkung erzielen wollte, lässt Celie durch den Dolchstoß des Vaters tödtlich verwundet werden. Die Abweichung des französischen Dichters ist dieses Mal schwerlich als eine Verbesserung anzusehen. Es lag gewiss kein Grund vor, noch den Dolch wirken zu lassen, wo die entsetzliche Beschuldigung schon die erforderliche Wirkung erzielen musste.

Die 6. Scene — Flaminie gesteht seinem Bruder seine Schandthat — ist abermals mit bedeutenden Kürzungen dem Italiener entlehnt.

In der 7. Scene lässt Rotrou die beiden Brüder ihr Leben Celie's Vater als Sühne für die schnöd Verläumdete anbieten, während Porta nur D. Flaminio mit Eufranone zusammenführte. Trotz dieses Unterschiedes zeigt sich der Franzose auch hier als Uebersetzer; man vergleiche:

Porta IV,7:

Rotrou IV,7
(S. 88 ff. V l. D. S. 621):

Eufr.

*... che uoglion costoro? forse
uccidermi la rimasta figliuola?*

Euph.

*Que voulés vous, cruels? par quelque
aduis funeste
Couster encor la vie à celle qui
me reste?*

— — — — —

D. Flam.

*... Jo essendo ardente-
mente innamorato della bellezza,
ma assai più dell' honestà di Ca-
ritia e veggendo che mio fratello
m'hauea preuenuto à torfela p.
moglie, l'invidia, l'amor, la gelosia,
facendo lor' ultimo sforzo in me
l'infamai appresso lui acciochè egli
rifiutandola, per honorar la sua
fama me la togliesse io per moglie
e Leccardo uostro seruo di casa
m'aperse la porta di notte.*

D. Flam.

*... ie suis ce traistre,
Cet amant non aymé, qui me
vantay de l'estre,
Et qui depuis six mois charmé de
sa beauté,
Mais beaucoup plus encor de son
honnestete,
Me la voyant rauie & promise à
mon frère,
Ay de tous les desseins que la
rage peut faire,
Et que peut concevoir en esprit
amoureux,
Suiuy le plus damnable & le plus
malheureux:
Egalement atteint & d'amour &
d'enuie,
A cet heureux rival ie diffamay
sa vie,
Et le secours d'Ergaste aida ma
trahison.*

Eufr.

*O Dio a che forte d'huomini
ho dato in guardia la casa mia.*

Euphr.

*Au soing de qui, vous²⁶⁾ Dieux,
commets-je ma maison!*

* * * *

²⁶⁾ Viollet-le-Duc änderte ab „grands dieux“.

P o r t a.

R o t r o u.

D. Flam.

D. Alvare

Eufranone, ascoltate di gratia . . . Euphraste, écoutés moy, de grace.

Eufr.

Euph.

Non voglio ascoltar più . . . Ma perche i Cavalieri d'honore sogliono difendere & non opprimere gli honori delle donne ui priego, se le rationi diuine & humane ui muouono punto, fate che quella bocca che l'haue accusata quella l'escusi. . . . andate a²⁷⁾ palazzo dinanzi al vicerè . . raccontate la verita etc.

Que gaigne d'écouter qui n'espere plus rien? Tout ce qui peut lauer son honneur et le mien, Si de vostre forfait quelque remords vous touche, Est que, vous accusant de vostre propre bouche, Vous nous iustificiés deuant le Vice-Roy etc.

Mit dieser Scene schliesst bei R. der IV. Akt. Die letzte Scene des Italieners, in welcher der Parasit von den Schergen geholt wird, blieb also unbenützt.

V. Akt.

Auch in diesem Akte verfährt Rotrou in der Hauptsache nur als Übersetzer. In der 1. Scene weicht er von seinem Vorbild dadurch ab, dass er beide Brüder gleich von Anfang an anwesend sein und beide vom Oheim den Tod erbitten lässt. Als der Vizekönig dem Alten den Vorschlag macht, durch eine Verbindung zwischen Ismène (Callidora) und einem seiner Neffen die Sache gütlich beizulegen, so sind beide Neffen bereit dazu. Rotrou hilft sich nun dadurch heraus, dass Euphraste Don Rodrigue bittet, zwischen beiden eine Wahl zu treffen. Dieser wählt D. Flaminie

*Puisqu'il s'agit icy d'un acte de iustice
Il faut au plus coupable ordonner le supplice.*

Euphraste eilt hinweg, um die Tochter herbeizuholen. Gleich nach seinem Weggang bricht der Streit zwischen den Brüdern los ganz wie bei Porta. Rotrou hat also die 1. und 2. Scene des Italieners zu einer einzigen zusammengezogen. Sie hat bei ihm an Lebendigkeit gewonnen. Für die fast wörtliche Übereinstimmung der beiden Dichter mögen folgende Citate sprechen:

P o r t a V, 1:

R o t r o u V, 1:

Eufr.

Euphr.

Signor Vicerè, chi non fa reggere e comandare a suoi affetti, *Seigneur, qui n'est pas iuste en ce degré suprême,*

²⁷⁾ Die Ausgabe von G. Muzio hat *in palazzo*.

lasci di reggere e comandar agli
altri, nè si deue prepor la natura
alle leggi: pero non douete far
torto a me, perchè costoro sieno a
uoi congiunti di Sangue e di
Amore.

Et qui ne se sçait pas commander
à soy-mesme,
Mette en son tribunal vn plus iuste
que luy
Et ne s'ingere pas de gouverner
autrui.
Vne vertu sincere, vne ame droicte
& pure
Ne doiuent pas aux loix preferer
la nature;
Comme oncle plaignés-les, mais
comme Vice-Roy
Vous deués estre égal & pour eux
et pour moy.

D. Rodr.

D. Rodr.

D. Flam.

D. Flam.

Giudice, non Zio, io vengo ad
accusar me stesso: ho infamata ed
uccisa l'amante mia. Non chiedo
pietà, nè perdono; usate meco le
uostre ragioni: datemi tanti sup-
plicij quanti ne può soffrir vn reo:
vuò con presta . . . morte purgar
gli errori che per me son auuenuti,

Donc, non plus mon parent, mais
mon Prince & mon Juge,
J'ay faict vn pere autheur du
meurtre de sa fille,
J'ay taché d'un faux bruit vne
illustre famille;
Purgés sa bonne odeur du sang
qui la corrompt,
Et perdés l'affronteur pour reparer
l'affront.

D. Rodr.

D. Rodr.

Non si deue condannar a morte
chi sommamente desia di morire
etc.

A ceux à qui la mort est vn obiet
d'enuie
Il faut pour les punir leur ordon-
ner la vie. etc.

* * * * *

Der letzte Teil der Scene ist etwas freier im Dialog, doch
finden sich auch hier übersetzte Stellen, wie z. B.:

D. Ign.

D. Alvare²⁸⁾

Prima, hauendo io ingiuriato
Eufranone, a me tocca la sodis-
fattione togliendo io la rimasta

C'est a celuy de nous qui fist
l'affront au pere,

²⁸⁾ Die Originalausg. giebt durch ein Druckversehen diese Worte
Don Flaminie, Viollet-le-Duc hat den Irrtum berichtigt.

forella. — — — — appresso,
 restando io offeso da suoi inganni
 e uitupereuoli frodi, a me tocca
 di facerbarmi il dolore con le nozze
 dell'altra forella — — — —
 Egli che con tanta sceleratezza ha
 turbato il tutto farà remunerato,
 & io uerrò offeso, che hò operato
 bene. Ne conuiene ad un uccisor
 della forella, che diuenga marito
 dell'altra — — —

D'en reparer l'iniure & de luy
 satisfaire
 Par ces feux & ces fers que vous
 luy destinés;
 Et vous m'ostés mon droict, si vous
 l'y condamnés
 Après que par sa fourbe il m'a
 rauy l'aisnée,
 Voudroit-il m'enuier ce second
 hymenée,
 Et pour perpétuer son crime &
 mon malheur,
 Disputer ce remede a ma iuste
 douleur?
 Je n'ay faict que l'erreur, il a
 commis l'offence
 Et i'auray le supplice & luy la
 recompense.
 Vous le croyés punir & sa punition
 Seroit vn digne prix d'une bonne
 action.
 L'assassin d'une foeur sera l'espoux
 de l'autre.

* * * * *

D. Flam.
 — — — te lo giuro da quel
 che sono.

D. Ign.
 D'ingannatore e di traditoro.

D. Fl.
 — — — se questo che
 hò fatto per amore si ha da chia-
 amar tradimento diffiniamolo con
 l'armi.

D. Flam.
 Vous sçaués qui ie suis.

D. Alv.
 Vn imposteur, vn traistre.

D. Flam.
 — — — — —
 Si la fourbe en amour est vne
 trahison,
 Ce bras dont vous doutés, vous en
 fera raison.

Auch die 2. Scene ist Porta (V,3) entnommen, jedoch nicht Polissena — von einer Mutter der beiden Mädchen ist bei Rotrou nirgends die Rede — sondern Euphraste selbst trennt die Brüder, welche eben zu den Schwertern gegriffen haben, durch die Mitteilung, Celie lebe noch. Nicht ohne Grund hatte ihn also Rotrou mitten in der vorigen Scene weggehen lassen. Es ist dies nicht die einzige Abweichung von seinem Vorbild. Der Franzose hat die bei Porta sehr lange Scene sehr erheblich vereinfacht und gekürzt, indem er nicht nur den Bericht von der Wiedererwachung

des todtgeglaubten Mädchens, sondern auch die weit hinausgezogenen Bemühungen der Mutter, die feindlichen Brüder zu versöhnen, daraus wegliess. Für das letztere ist es unschwer, den Grund aufzufinden. Ich habe oben gezeigt, dass die ital. Scene eine Nachahmung einer Scene in dem *Phoenissarum fragmento (Thebais)* des Seneca ist. Unser mit dem römischen Tragiker wohlbekannte Rotrou fand das sogleich heraus und da er die gleiche Scene bereits in seiner *Antigone* (1639 gedr. — II. Akt, 4. Sc.) verwertet hatte, so musste er sie beseitigen, um Wiederholungen zu vermeiden. Möglich, dass er auch gerade aus diesem Grunde die Rolle der Polissena aus seinem Stücke entfernt hatte. Dass er bei der Bearbeitung des ital. Dramas übrigens an Seneca, sowie an seine eigene *Antigone* dachte, geht aus der Wahl zweier Namen, Egyste (Agamemno) und Ismene (Antigone) hervor.

Die 3. Scene (Schlusscene) bietet ein ähnliches Verhältniss wie die vorige: bei aller Nachahmung, selbständige Züge. Es erscheint darin ausser der verläumdeten Schönen, auch ihre bei Porta nicht auftretende Schwester Ismène (Callidora). Celie, anders geartet wie Carizia, nimmt ihren leichtgläubigen Liebhaber nicht sofort in Gnaden auf, sie sieht vielmehr anfangs verächtlich auf den Jüngling herab, der sie leichthin schuldig glauben, sie schmähen konnte, anstatt die Verläumdete zu verteidigen, zu rächen. Erst als D. Alvare verzweifelt das Schwert aus der Scheide reisst, um sich zu durchbohren, und die Zurufe der übrigen Personen Celie aufschrecken, mildert sie ihre Strenge und bekennt, dass ihre Wuth nur verstellt war:

*J'ay voulu par ce traict d'une feinte fureur
Vanger ma renommée & punir vostre erreur.*

Ismene reicht D. Flaminie die Hand und erzählt — den letzten Teil der Rolle Polissena's übernehmend — auf Befragen des Vizekönigs,

— — — — *par quel heureux miracle
Pour l'heur commun de tous, la mort sur ce beau fein,
Contre vostre croyance, a manqué son dessein,*

wobei ihr die 3. Scene Porta's zweifellos als Vorbild diene. Der Vizekönig beschliesst das Stück mit einigen Worten, die ebenfalls dem italienischen Originale entlehnt sind:

*Le Ciel assiste enfin, lors que moins on l'estime;
Il presse la vertu, mais iamaïs ne l'opprime.
Euphraste, mon credit vous obtiendra du Roy
Plus qu'il ne vous fit perdre & des biens, & d'employ,
Venés; allons fermer avecques la iournée
Le glorieux traicté de ce double Hymenée;
Et puis qu'enfin le sort est fauorable a tous,*

Celie oubliés tout, mes fils embrassés vous
 — — — — —

*Que sur Ergaste encor cette grace s'étende etc.*²⁹⁾

Wie man sieht, wird auch der verräterische Ergaste, den Rotrou ganz vergessen hatte, begnadigt. Von der letzten italienischen Scene, worin der Parasit und Panimbolo ihrem vornehmen Spiessgesellen ihre Glückwünsche zu der — wir dürfen wohl sagen, seinerseits unverdienten — günstigen Wendung der Dinge darbringen, hat der französische Dichter keinen Gebrauch gemacht.

Aus der Vergleichung ergibt sich wohl mit Sicherheit, dass Rotrou in der Hauptsache nur freier Übersetzer seines italienischen Vorbildes ist. Am selbständigsten zeigt er sich noch im III., am sklavischsten im I. und II. Akte. Das Stück hat in seinem französischen Gewande vielleicht etwas von seiner früheren Lebhaftigkeit und Kraft eingebüsst, aber es hat auch manche störende Rauheit, manche Ecke verloren; es ist edler, feiner und zugleich schmucker geworden. Es hat unter den Händen der Franzosen, alles zusammen genommen, gewonnen.

Das Lob, das wir den *Fratelli Rivali* spenden zu dürfen glaubten, gebührt billigerweise auch der französischen Nachahmung, wenn man diese an und für sich allein betrachtet. Um so unbegreiflicher erscheint es daher, dass die Mehrzahl derjenigen, die sich mit Rotrou mehr oder minder eingehend befasst haben, sie kaum erwähnen. Nicht nur die Geschichtschreiber der französischen Litteratur, selbst wenn sie wie Sainte-Beuve und Lotheissen eine kurze Epoche behandeln, sondern auch die, welche, wie Guizot, Jarry, Person, Clement de Ris, Hémon u. s. w., Rotrou zum Gegenstand besonderer Forschungen machten, erwähnen dasselbe kaum, geschweige denn, dass sie sich zu einem Urtheil über dasselbe herbeiliessen. Man betrachtete „Celie“, durch das spanische Colorit verführt, als die Nachbildung irgend eines von den zahllosen phantastischen Produkten Iberiens, über welche man jenseits des Rheins insgemein ja sehr geringschätzig denkt. Nur bei den älteren Historikern des französischen Theaters finden wir die Inhaltsangabe oder wenigstens eine kurze, freilich meist sehr ungünstig lautende Kritik. *Beauchamps* (II p. 113) findet „Celie“ noch „presque passable et régulière“; *Parfaict* (VI, 326) urtheilt schon „faible pièce et nullement

²⁹⁾ Hierzu Porta:

D. Rod. giudico che l'immenso Iddio governi queste cose con segreta e certa legge de'fati —

D. Rod. per uoi, Euf. caro, scriuerò & supplicherò sua Maestà, che ui si restituiscia quello che ingiustissimamente ui è stato tolto. —

D. R. Olà, ordinate che Leccardo sia libero; ma mi par hoggimai tempo che questi felici sposi & amanti, dopo tanti trauagli, colgano il desiato frutto degli disperati loro Amori.

comique“, *Mouhy* (*Tablettes* 46 und *Hist.* I, 85) kopiert wie gewöhnlich *Beauchamps* und *Parfaict* zugleich: „*assez régulière, mais faible & nullement comique*“; die *Bibliothèque du Théâtre français* (II, 249) versteigt sich gar zu dem fürchterlichen Ausspruch: „*Je ne crois pas avoir fait l'extrait d'une pièce plus mauvaise que celle-ci: elle est sans intrigues, sans intérêt et mal écrite*“.

Alle diese Urteile darf man als einseitig und ungerecht bezeichnen.³⁰⁾ Rotrou's Tragi-comédie ist zwar kein Meisterwerk; Originalität, wie wir sahen, besitzt sie gar keine, aber das Verdienst einer fließenden, schön versifizierten, wirkungsvollen Bearbeitung kann ihr nicht abgesprochen werden. Will man etwas tadeln, so ist es, dass Rotrou im V. Akte seinem Vorbilde zu getreu folgte. Was bei dem Neapolitaner zu verteidigen, zu begreifen war, der Gesinnungswechsel der Personen, lässt sich bei den Franzosen nicht entschuldigen.

³⁰⁾ Dem Urteil der *Bibl. d. Th. f.* kann um so weniger Gewicht beigelegt werden, als die Inhaltsangabe eine nur sehr oberflächliche Kenntnis des Stückes seitens des Verfassers verrät: Der Vizekönig von *Salerno* erscheint bei ihm als Vizekönig von Neapel, *Ergaste* heisst *Agaste*, verschiedene wichtige Umstände sind ausgefallen und dafür Dinge eingeschoben, die im Stücke nicht vorkommen.

ausgesprochen. Man hat jedoch (Fichte II, 180) bemerkt, dass die
 reinen Begriffe der Logik nicht als Begriffe der Philosophie
 (II, 212) betrachtet werden können, weil sie nicht die
 reinen Begriffe der Philosophie sind, sondern die reinen
 Begriffe der Logik.

Alle diese Uebeln, die man als Uebeln hat bezeichnet, die
 (Fichte II, 180) bemerkt, dass sie nicht als Uebeln
 bezeichnet werden können, weil sie nicht die reinen
 Begriffe der Philosophie sind, sondern die reinen
 Begriffe der Logik. Will man diese Uebeln
 als Uebeln der Philosophie betrachten, so
 ist es, dass Fichte in V. 110 seinen Vorwurf zu
 W. 110 hat. Nach Fichte ist die Philosophie
 die Wissenschaft der Vernunft, die die Vernunft
 als Vernunft betrachtet. Die Philosophie ist
 die Wissenschaft der Vernunft, die die Vernunft
 als Vernunft betrachtet.

Man hat jedoch (Fichte II, 180) bemerkt, dass die
 reinen Begriffe der Logik nicht als Begriffe der Philosophie
 (II, 212) betrachtet werden können, weil sie nicht die
 reinen Begriffe der Philosophie sind, sondern die reinen
 Begriffe der Logik.

Die Quelle
von
LA SOEUR
Comédie.

Die Quelle

von

LA SORIER

Gombrée

Nicht lange nach der „Célie“ verfasste Rotrou sein berühmtestes Lustspiel

La Soeur. ¹⁾

Gespielt wurde es, nach den Brüdern Parfait, 1645 ²⁾, aus dem Drucke kam es jedoch erst 1647. ³⁾

Auch hierfür hat ihm Porta das Material geliefert und zwar mit einem Lustspiel, das den gleichen Titel führt, ich meine die *Comedia nuova*

La Sorella ⁴⁾,

welche (nach Quadrio V,90) schon 1584 gedruckt worden ist. Wie weit die Abhängigkeit Rotrou's von seinem Vorbilde geht, das wird

¹⁾ *La Soeur Comedie de Mr. de Rotrou (Vignette) A Paris | Chez Anthoine Sommarville dans la petite Salle du Palais, à l'Escu de France 1647 | Avec Privilege du Roy 4^o.* — Da das Privilege T. Quinet erteilt ist und dieser, ausser Sommarville, noch A. Courbé teilnehmen liess, so müssen 3 Ausgaben (vielleicht nur Titelausgaben) existieren. Die von Quinet beschreibt Beauch. (II 113), die von Courbé die *Bibliothèque de la Vallière* VIII B., S. 49. Das mir vorliegende Exemplar hat 130 S. Nach Beauchamps (*Recherches* II,113) und *Bibl. du Théâtre français* (II,158) soll auch das Stück unter dem Titel „*la Soeur généreuse*“ erschienen sein, ein Titel, der durchaus nicht zum Inhalt passt. Sollten sich die Verfasser der beiden Werke nicht geirrt haben? Es erschien im gleichen Jahre eine „*Soeur généreuse*“ von Claude Boyer (*Beauchamps* II, 231 und *Biblioth. du Th. fr.* III, 27) und diese dürfte Veranlassung zum Irrtum gegeben haben. In der Angabe der *Bibliothèque du Th. fr.* „*Tragi-Comédie dédiée à Mademoiselle E . . . de R . . .*“ liegt vielleicht der Schlüssel zu dem Missverständnis. Die Initialen scheinen Beauchamps oder gar einen noch älteren Bibliographen, den die beiden jüngeren kopierten, irre geführt zu haben.

²⁾ Nachdem das *privilege* vom 19. février 1646, also vom gleichen Tage als dasjenige von *Célie*, datiert ist, so ist das späteste Datum für das Aufführungsjahr 1645. Ob die *Parfait* noch einen anderen Anhaltspunkt für das Datum hatten, wissen wir nicht. Da Rotrou, von 1635 an, auf die Aufführung feiner Stücke durchgehends rasch deren Druck folgen liess, so verdient die Angabe Glauben.

³⁾ *achevé d'imprimer le 3 septembre 1646.*

⁴⁾ Mir liegt die folgende Ausgabe vor. *La Sorella Comedia nuova di Gio. Battista della Porta | Napolitano. | Dedicata | Al Molto Magnifico Sig. Giouan Giunio Parisio | Con Privilegio. | In Venetia 1607. | Appresso Giouanni*

ersichtlich sein, sobald man den Inhalt des italienischen Stückes kennen lernt. Ich lasse also gleich den Auszug folgen.

Die Eröffnungsszene zeigt uns den Jüngling Attilio im lebhaften Gespräch mit seinem Diener Trinca:

„Attilio. Und er sagte Dir, dass mein Vater Pardo mich mit Sulpizia verlobt habe.

Trinca. Und er sagte mir, dass Ihr Vater Pardo Sie mit Sulpizia verlobt habe.

Att. Und meine Cleria mit dem Capitano?

Tr. Und Ihre Cleria mit dem Capitano.

Att. Und dass die Hochzeit diesen Abend stattfinden soll?

Tr. Und dass die Hochzeit diesen Abend stattfinden soll.“

Der verliebte Jüngling in der verzweifelten Lage, die Geliebte zu verlieren und ein ungeliebtes Mädchen heiraten zu müssen, beschwört sein Echo Trinca, einen Plan zur Beseitigung der ihm drohenden Gefahr auszusinnen, wozu dieser sich nach einigem Sträuben, in der Art der Plautinischen Schelmensklaven, bereit erklärt. Attilio's Freund, Erotico, meint Trinca, könnte dabei treffliche Dienste leisten. Beide entfernen sich, um diesen Freund aufzusuchen. Kaum sind sie fort, so erscheint der von ihnen Gesuchte. Ein inniges Liebesverhältnis fesselt ihn an Sulpizia, mit deren Amme er eben (2. Sc.) zusammentrifft. Diese namenlose Vertraute seines Mädchens schildert ihm die Angst und Verzweiflung ihrer Herrin über die von ihrem Oheim Orgio auf den kommenden Abend festgesetzte Heirat mit Attilio. Sie verhehlt ihm nicht, dass die Geliebte gleichzeitig von Eifersucht geplagt werde; denn Cleria, so habe sie gehört, sei ihm als Gattin zuge-dacht. Erotico beteuert seine unwandelbare Liebe und sendet seinem Mädchen Worte des Trostes. Versunken in Betrachtungen über den Unbestand der Freundschaft und das Schwinden der Treue in der Welt, wird Erotico (3. Sc.) von Attilio und dessen Diener aufgefunden. Er empfängt den Freund mit bitteren Vorwürfen über seine vermeinte Treulosigkeit und beschwört ihn, Sulpizia nicht zu heiraten. Attilio überzeugt ihn, wie wenig er an diese Heirat denke, dadurch, dass er ihm die Geschichte seiner Liebe zu

Alberti 12° 139 S. Die älteste Ausgabe (von *Quadrio l. c.* angeführt) erschien „in Napoli per Lucrezio Nucci 1584 12°“. Eine weitere Ausgabe führt *Fontanini* an (I,376): in Napoli per Lucrezio Nucci 1604. Ich habe noch die Ausgabe der gesammelten Komödien *Porta's* benützt, wo das Stück im III. Bande das zweite — jedes Stück ist separat paginiert — ist und 127 Seiten in Anspruch nimmt. Dass diese Ausgaben nicht die einzigen sind, dass manche in Folge der Beliebtheit des Autors oder vielleicht auch der kleinen Zahl von Exemplaren einzelner Auflagen buchstäblich aufgebraucht worden sind, scheint mir sehr wahrscheinlich. Sagt doch *Fontanini* (I,376) gerade bei *Porta*: *Di queste Commedie XIV del Porta . . . ci sono molte edizioni.* Und *Ap. Zeno* bemerkt hierzu: *Quantunque . . . ci sieno varie ediz. non senza molto stento e dispendio si potevano nonpertanto mettere insieme.*

Cleria erzählt. So erfährt denn Erotico und so erfahren zugleich wir mit ihm Folgendes:

Pardo, Attilio's Vater, stand früher als Truchsess (*scalco*) im Dienste der Königin Bona^{4b)} von Polen. Sein Sohn befand sich bei ihm, während seine Gattin Costanza und seine Tochter Cleria zu Hause in Nola, — wo unsere Handlung spielt — weilten. Um ein behaglicheres Dasein zu führen, beschied Pardo die beiden zu sich. Unglücklicherweise fielen sie auf dem Meere in die Hände der unvermeidlichen Türken und wurden, wie dem bekümmerten Gatten und Vater berichtet wurde, als Sklavinnen nach Konstantinopel gebracht. Jahre vergingen, da erhielt er von seiner Gattin die Nachricht, dass sie die Sklavin eines Pascha's sei und dass Cleria ausserhalb Konstantinopels in der Sklaverei schmachte. Pardo, der indessen längst nach Nola heimgekehrt war, schickte alsbald den Sohn mit 300 Scudi dorthin, um beide auszulösen. Zu Venedig angekommen, verliebte sich der Jüngling im Hause eines Neapolitaners Namens Pandolfo, bei dem er, gleich anderen Neapolitanern, logierte, in ein reizendes Mädchen, Namens Sofia, zahlte dem Wirt 200 Ducati, um welche dieser die Schöne von den Türken losgekauft hatte — abermals ein Türkenraub — und heiratete sie. Gefühle für die in der Knechtschaft seufzende Mutter und Schwester haben nun im Herzen des verliebten Attilio keinen Platz mehr. Er schreibt auf Anraten seines ihn begleitenden Dieners Trinca dem Vater, dass Costanza gestorben sei und dass er nur Cleria habe loskaufen können, und bringt, ohne Konstantinopel gesehen zu haben, seine Sofia als angebliche Cleria in's väterliche Haus.

Erotico atmet bei dieser Erzählung auf und erkennt, wie unrecht er dem Freunde gethan. Beide haben gleiches Interesse, dass die geplante Heirat nicht vor sich gehe. Aber, was thun? Der schlaue Trinca hat rasch eine Intrigue ersonnen, um beiden zugleich zu helfen, einen Plan, so verwegen, dass Trinca sich keinen Augenblick verhehlt, dass, im Falle einer Entdeckung, ihm der Galgen gewiss ist. Erotico, darauf läuft der Plan hinaus, solle sich, um den Capitano zu verdrängen, als Bewerber um die Hand

^{4b)} Bona, Tochter des Herzogs Giovanni Galeazzo Sforza von Mailand, wurde 1518 mit Sigismund I. von Polen vermählt. Sie war die Mutter von König Sigismund August. Ein ränkesüchtiges, vor keiner That zurückschreckendes Weib wird sie u. a. beschuldigt, ihre Schwiegertochter Barbara v. Radziwill vergiftet zu haben. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie in Italien, woselbst sie (in Apulien) 1558 starb. Italienische Dichter — im Zeitalter Pietro Aretino's war alles möglich — haben sie als Tugendmuster gepriesen. So widmete ihr der 15jährige Blinde von Hadria, Luigi Grotto, gelegentlich ihres Aufenthaltes in Venedig (1556) einen Sonettenkranz. — Die Erwähnung Bona's dürfte übrigens auf die Entstehungszeit des Stückes führen. Wenn Pardo vor 1550 — als Bona noch in Polen weilte — seine Frau zu sich berief, so kann, da unsere Handlung 20 Jahre später spielt, für die Entstehungszeit keine spätere Zahl als 1570 herauskommen. *La Sorella* gehört also, was sich auch aus anderen Momenten ergibt, zu den ältesten Dichtungen Porta's.

der Pseudo-Cleria bei Pardo melden. Er müsse leicht den Sieg über den lächerlichen Nebenbuhler davon tragen, wenn er, gleich diesem, das Mädchen ohne Mitgift zu nehmen verspräche. Attilio solle sich scheinbar dem Wunsche des Vaters fügen und Sulpizia heiraten. Die Heirat beider Paare, welche ein als Priester verkleideter Freund vornehmen werde, bleibe Scheinehe bei Lebzeiten der Alten und werde erst nach deren Tod in entsprechender legitimer Weise vorgenommen. Indessen könnten die jungen Herren, in einem Hause zusammenwohnend, ihre vermeinten Frauen insgeheim gegenseitig austauschen. Der tollkühne Plan gefällt und es wird ohne Zaudern beschlossen, ihn auszuführen.

Erotico entfernt sich und es erscheint (4. Sc.) Cleria. Liebesbetheuerungen zwischen ihr und Attilio. Er beruhigt die über ihre schwierige Lage Geängstigte. Beide gehen weg und lassen Trinca zurück, welcher alsbald (Sc. 5) die verabredete Intrigue bei Pardo ins Werk zu setzen beginnt. Dieser äussert seine Unzufriedenheit über das seit der Rückkunft aus der Türkei gänzlich geänderte Betragen des Attilio. Früher dem Studium ergeben, dabei ein eifriger Kirchengänger, kurz, ein wohlgesitteter, musterhafter Jüngling, fröhne er jetzt dem Müssigange und selbst in die Kirche komme er nicht mehr. „Wer mit Hinkenden umgeht,“ erwidert ihm Trinca, „lernt zuletzt hinken“. Attilio komme aus der Türkei, wo man nicht in die Kirchen gehe; denn die Türken seien bekanntlich schlechte Christen; und auf Bücher gebe man dort nicht viel. Diejenigen, die sich damit beschäftigten, hiessen *Catamelechi* d. h. „*huomini di poco conto*“ (unbedeutende Leute).

Ein weiteres Bedenken Pardo's ist Attilio's Verhalten zu seiner Schwester. Nicht nur lachen und flüstern sie sich den ganzen Tag in seiner Gegenwart zu, als ob sie sich über ihn (Pardo) lustig machten, sondern sie Herzen und küssen sich in der unpassendsten Weise ab. Trinca hat hierfür die Entschuldigung, dass die Lehre Muhamed's solche innige Liebe zwischen Geschwistern vorschreibe, diese Liebe bezeichne man mit dem Worte *Tubalch*. Pardo bereut es bitter, den Sohn nach der Türkei geschickt zu haben, er erwünscht die Reise, die Türkei und den Trinca noch obendrein. Doch dieser weiss ihn geschickt auf die Heirat seiner Kinder zu bringen und besänftigt ihn durch die Versicherung, Attilio sei so froh über die Verbindung mit Sulpizia, dass er kaum den Abend erwarten könne. Dann weiss er den Capitano in Pardo's Augen zu discreditieren, einmal indem er dessen Alter, Gebrechen und schlimme Eigenschaften hervorhebt und dann durch die Mitteilung, dass der Parasit Gulone, welcher den Capitano dem Pardo gerühmt und empfohlen, beleidigende und unwahre Äusserungen über ihn (Pardo) gethan habe. Zugleich schlägt der Diener den Erotico als Schwiegersohn vor, der auch bereit sei, Cleria, wie der Capitano, ohne Mitgift (*senza dote*) zu nehmen. Pardo geht

freudig auf den Tausch ein und beide entfernen sich, um die entsprechenden Veranstaltungen zu den beiden Hochzeiten zu treffen.

II. Akt.

Dieser Akt wird durch den in der letzten Scene bereits genannten Schmarotzer Gulone eröffnet. In seinem Monolog zeiht er die Natur der Feindseligkeit gegen den Menschen, weil sie ihm zwei Ohren, zwei Augen, zwei Arme, aber nur einen Mund gegeben, weil sie des Menschen Eingeweide 50 Spannen lang, seinen Gaumen aber nur 3 Finger breit habe werden lassen. In der 2. Scene kommt der Capitano Trasimaco, Cleria's gewesener Bräutigam, dazu und nun hören wir ein Gemisch von Redomontaden und Magen- und Kehlelamentationen. Beide Scenen sind überflüssig. In der 3. Scene erzählt Trinca, der mit dem Parasiten allein zusammentrifft, diesem, dass der Capitano ihn bei Pardo verläumdete habe, so dass ihm eine fürchterliche Züchtigung bevorstehe, falls er in des letzteren Hände falle. Der Parasit entflieht, um sich zu verbergen. Nachdem Trinca so Zwietracht zwischen Gulone und dem Capitano, sowie zwischen ersterem und seinem Herrn (Pardo) gesäet, beschliesst er, auch noch den Capitano zu bearbeiten.

Erotico trifft in der folgenden Scene (der 4.) mit Sulpizia's Amme zusammen. Plötzlich sieht er Pardo erscheinen und, um nicht den Verdacht desselben zu erregen, fordert er die Amme auf, sich schleunigst zu entfernen. Diese gehorcht zum Scheine, aber argwöhnisch über den raschen Abschied, kehrt sie zurück und lauscht abseits auf das Gespräch, das sich zwischen Pardo und dem Jüngling entspinnt. So hört sie denn, wie Erotico sich als den reichsten bezeichnet, wenn er Cleria „senza dote“ heiraten könne, hört, wie Pardo ihn als Schwiegersohn begrüsst, wie Erotico, von dem Alten an sein früheres Verhältniß zu Sulpizia erinnert, alle Neigung für diese abschwört. Sie bricht *à part* in Verwünschungen über den treulosen Liebhaber aus, besonders als Erotico selbst, um seine Gleichgiltigkeit zu zeigen, die rohesten Flüche über das arme Mädchen loslässt. Diese abgeschmackte Stelle lautet:

Pardo. *Tal, che posso afficurarvi, che non amate Sulpitia?*

Erot. *Di gratia, caro padre, non me la nominate più, se non volete che la bestemmi.*

Balia. *O pouera Sulpitia difamata, beffata, e bestemmiata.*

* * * * *

Erot. *O maladetta sia Sulpitia!*

Bal. *Tu solo, e chi generotti!*

Erot. *Che fosse morta!*

Bal. Tu ucciso e morto!

Erot. E squartata!

Bal. E tu fatto in mille pezzi!

Nunmehr erteilt Pardo seine endgiltige Zustimmung und geht mit dem Schwiegersohn weg. Jammermonolog (Sc. 5) der zurückbleibenden Amme über die Schlechtigkeit der Welt, die Treulosigkeit des Erotico u. s. w. Endlich entfernt sie sich. Trinca erscheint nun (6. Sc.) mit dem Capitano und sich stellend, als ob er ihn nicht kenne, erzählt er scheinbar harmlos alles erdenkliche Böse, das angeblich Gulone über ihn gesagt hat, sodass Trasimaco in eine furchtbare Wut gegen den Schmarotzer gerät.

III. Akt.

Der alte Pedolitro tritt mit seinem Sohn auf. Während der letztere vorerst als stumme Person zu denken ist, bekundet jener in einem kurzen Monolog seine Freude, dass er von einer anstrengenden Reise wieder heimgekommen sei. Hätte er nicht seinen einzigen vor vielen Jahren von den Türken geraubten Sohn loskaufen müssen, so würde er sich nicht von der Heimat entfernt haben; denn das Reisen hat er nur von der unangenehmsten Seite kennen gelernt. Zu ihm kommt (2. Sc.) sein alter Freund Pardo, der ihn kaum erkennt und zu seinem nicht geringen Erstaunen von ihm erfährt, dass seine Frau Costanza in Konstantinopel noch lebe und ihn grüssen lasse, dass dagegen seine Tochter Cleria seit 10 Jahren verschollen und sehr wahrscheinlich todt sei. Pardo schüttelt ungläubig den Kopf und entgegnet jenem, Cleria befinde sich seit einigen Monaten in seinem Hause und was Costanza betreffe, so wisse er durch seinen Sohn Attilio, den er behufs Auslösung von Frau und Tochter nach Konstantinopel gesandt, dass sie seit 4 Jahren todt sei. Alles Lug und Trug, meint Pedolitro; denn er habe die letzten 4 Jahre mit Costanza in der türkischen Hauptstadt verkehrt und weder von Pardo's Sohn noch von dessen Diener etwas gehört. „Als ob Konstantinopel eine Stadt wie Nola sei,“ spöttelt Pardo, „wo man von der Ankunft jedes Fremden hört“. Wenn Konstantinopel auch eine unermesslich grosse Stadt ist, versetzt Pedolitro, so sehen sich doch alle Christen an den Sonntagen in der St. Sophienkirche“. Als auch dieses Argument nichts fruchtet, so weist Pedolitro einen Brief vor, den Costanza ihm selbst mitgegeben. Pardo erkennt voller Entzücken die Schriftzüge seiner unvergesslichen, langbeweinten Lebensgefährtin und weiss nun nicht, wem er glauben soll, dem Sohne oder dem Freunde. Er lässt Cleria rufen (Sc. 3), welche in eine leicht begreifliche Verlegenheit geräth, als sie hört, dass der Mann, mit dem sie sprechen soll, aus der Türkei kommt. Doch

fasst sie sich rasch und bestreitet keck genug seine Angaben. Pedolitro hat in ihr die Sklavin wiedererkannt, die ihn vor 2 Jahren (?) bei Pandolfo zu Venedig bediente und sagt ihr das ins Gesicht. Das Mädchen stellt es entschieden in Abrede, doch entgeht es nicht den beiden Alten, dass sie bald bleich, bald rot wird, sich beim Antworten verwirrt, kurz, Zeichen grosser Verlegenheit verrät. Pedolitro, von Pardo zu Gast gebeten, entfernt sich einstweilen auf kurze Zeit, um sich nach seinen Verwandten umzusehen und lässt seinen Sohn zurück. Pardo ist in grosser Aufregung. Er hat Verdacht geschöpft und die Erwägung, dass sein Diener Trinca, der grösste Schurke und Galgenkandidat, bei der Sache beteiligt ist, verstärkt noch seinen Argwohn. Eben kommen Sohn und Diener (4. Sc.) daher und er fällt mit der Frage über sie her, wer ihnen denn gesagt habe, dass Costanza gestorben und Cleria noch am Leben sei und wann sie denn eigentlich in Konstantinopel gewesen seien? Noch haben sie nicht geantwortet, so überrascht er sie mit den Nachrichten, die er soeben von seinem alten Freunde empfangen. Attilio ist nahe daran, den Kopf zu verlieren, aber Trinca bietet Pardo keck die Stirne und erklärt Pedolitro's Behauptungen für Lügen. Er erbietet sich, dessen zurückgebliebenen Sohn, der nur türkisch spricht, in dieser Sprache über die Angelegenheit zu befragen, und thut das sofort zur grössten Freude Attilio's im elegantesten, improvisierten Türkisch:

Trinca . . . Cabrasciam ogni boraf enbusaim Constantinopla.

Att. O buon Trinca, ò illustrissimo Trinca!

Turco. Ben belmen ne sensules.

Die Antwort des Türken lautet nach Trinca's Übersetzung: Sein Vater sei nie in Konstantinopel gewesen. Auf Pardo's Frage, wo er ihn, den Sohn, denn losgekauft habe, hören wir Trinca wiederum mit dem Türken sprechen:

Trinca. Carigar camboco ma io offasando.

Turco. Ben sem belmem.

Die Antwort wird verdolmetscht: Er sei in Negroponte gewesen. Trinca vermittelt die weitere Frage Pardo's, auf welchem Wege sie nach Italien gekommen seien:

Trin. Offasando nequei nequet peter leuar cofir Italia.

Tur. Sachina busumbasce agrirfe.

Die letzten Worte des jungen Türken lauten nach Trinca's Übersetzung: Sie seien zu Wasser gekommen und haben Venedig gar nicht berührt. Pardo ist nun vollständig überzeugt, dass Pedolitro ihn belogen hat und dass der Brief gefälscht ist. Jener müsse das, meint Pardo, im Zustande der Trunkenheit gethan haben, eine Vermutung, worüber Trinca sich augenblicklich durch eine Frage an den Türken Gewissheit verschafft:

Trin. Stati cacus naincon catalai nulai

Tur. Vare hecc.

Nach Trinca's meisterhafter Übersetzung bedeuten diese zwei

Worte, Pedolitro sei kurz zuvor in eine Wirtschaft auf der Reise nach Nola eingekehrt, habe viel getrunken, sei fast auf dem Wege hingefallen und könne auch jetzt nur schwer seine Beine bewegen. Auf Pardo's verwunderte Frage, wie er das alles mit zwei Worten ausdrücken konnte, erwidert der nie verlegene Schelm, dass die türkische Sprache in wenigen Worten viel sage. Pardo's Zweifel sind beseitigt. Er schickt Attilio und Trinca fort, um Erotico und Orgio für den Abend einzuladen und empfängt den eben zurückkommenden Pedolitro (5. Sc.) mit Vorwürfen. Da des letzteren eigener Sohn, wie Pardo sagt, seine Angaben bestreitet, so wendet sich der Vater, als er hört, dass Trinca mit ihm türkisch gesprochen habe, mit türkischen Fragen an denselben. Ich will auch diese türkischen Sprachproben hier niederschreiben:

*Pedol. . . . Jerufalas adhuc moluc acoceras marisco viscelei
huuihauete carbulah.*

Tur. Erecherheter biradam suledi, ben bel men ne sulodii.

Diese Antwort übersetzt er Pardo dahin, dass allerdings Jemand mit dem Sohne gesprochen, dass dieser ihn aber nicht verstanden habe. Auf die weitere Frage Pardo's, warum sein Sohn denn geantwortet habe, wechseln Vater und Sohn folgende Worte:

Ped. Accian sembiliir belmes mic sulmes.

Tur. Acciam ben cioch soler ben sen belmen sen cioch soler.

Pedolitro erläutert: Obgleich sein Sohn wiederholt versicherte, dass er jenen nicht verstehe, habe er ihn immer noch angedet. Pardo, so behauptet nun Pedolitro, sei von seinem Diener abermals an der Nase herumgeführt worden. Vater und Sohn entfernen sich und lassen uns zum Abschied noch eine kleine Probe von Türkisch hören:

Ped. Ghidelum auglancic

Tur. Ghidelum baba.

Pardo bleibt in nicht gerade angenehmer Laune zurück. Er sieht, dass seine Leichtgläubigkeit dem Schurken von Diener ein leichtes Spiel geboten und er ermangelt nicht, sich selbst diejenigen Epitheta beizulegen, die sein Verhalten entschieden verdient: *il più balordo, stordito, goffo e scimunito* etc. Er schämt sich, dass er nicht hinter die Streiche des Sohnes gekommen, zu welchen vermutlich eine Liebschaft desselben die Veranlassung gegeben und beschliesst, an dem schurkischen Diener Rache zu üben. Unglücklicherweise fällt er noch vor seinem Weggange dem schwadronierenden Capitano in die Hände (6. Sc.), dessen Prahlereien er nur mit Mühe sich entreisst. Die 7. Scene zwischen Capitano und Trinca, die 8., in welcher Gulone dazukommt und die 9., in welcher der Bramarbas mit Trinca wieder allein ist, sind episodisch und zeigen uns hauptsächlich die Feigheit des Soldaten. Für die eigentliche Handlung sind sie — wenn auch lustig und witzig genug — überflüssig und unterlasse ich daher die nähere Inhaltsangabe.

IV. Akt.

Costanza, aus türkischer Gefangenschaft nach 20 Jahren freigekommen, freut sich in einem Monolog, die heimatliche Erde wieder zu sehen. Sie hofft, Pardo, ihren Gatten, und Attilio, ihren Sohn, lebend zu finden; dann will sie gerne Fortuna die 20 Jahre Knechtschaft und den Verlust ihrer Tochter Cleria verzeihen. Sie sieht einen Jüngling daher kommen und will ihn nach ihren Angehörigen fragen. Es ist (2. Sc.) aber Attilio, dem Trinca auf dem Fusse folgt. Es führt zur Erkennung. Aber Attilio bezeugt wenig Freude über die Ankunft der Mutter, die seine angespannene Intrigue durchkreuzt. Wie wird es ihm ergehen, wenn die Mutter in der vermeinten Tochter eine Fremde findet? Vom Vater hat er sicherlich Enterbung zu erwarten. Nach einigem Zaudern berichtet Attilio, von der liebenden, zärtlichen Mutter ermuntert, die Geschichte seiner Liebe, und Costanza, weit entfernt, über den Mangel an Kindesliebe bei Attilio verletzt zu sein, der das zu ihrer Befreiung bestimmte Lösegeld zum Loskauf der Geliebten verwendet hatte, verspricht grossmütig, seine Intrigue zu unterstützen und Pseudo-Cleria als wirkliche Cleria anzuerkennen. Nun umarmt und küsst der Sohn die Mutter mit grösster Liebe: *Madre, cara sopra tutte le madri — — . madre che due volte dà la vita al tuo figliuolo . . .* ruft er entzückt. Der alsbald herbeigerufene Pardo empfängt die Gattin (3. Sc.) mit nicht minder grosser Zärtlichkeit. Cleria, die von Trinca bereits unterrichtet worden, erscheint (4. Sc.) sodann auf des Vaters Geheiss. Sie, sowohl als Costanza sinken ohnmächtig hin, als sie sich gegenseitig sehen. Jedoch erholen sie sich schnell und Pseudo-Cleria stürzt in die Arme ihrer Mutter. Die Liebkosungen und Thränen Beider sind so natürlich, ihr Verhalten so ganz der Sachlage angemessen, dass Attilio und Trinca über die Geschicklichkeit der Damen höchlich erstaunen. Mit Costanza allein (5. Sc.) drücken sie daher ihre Bewunderung über die so natürliche Verstellung aus. Wie gross ist aber Attilio's Entsetzen, als er erfährt, dass es keine Verstellung gewesen, dass das Mädchen in allem Ernste seine Schwester Cleria ist. Verzweiflung des Jünglings, der den Tod suchen will, weil Cleria, von der er nicht lassen kann, nicht mehr die seine bleiben darf. Vergebens sucht ihn die Mutter zu trösten. Sie gerät selbst in Verzweiflung, begiebt sich jedoch zu ihrem Gatten, damit dieser nicht Verdacht schöpfe. Erotico, der nach ihrem Weggang erscheint (Sc. 6), wird die furchtbare Nachricht mitgeteilt. Auch er bemüht sich vergebens, den fassungslosen, verzweifelnden Jüngling zu beruhigen. Zuletzt schleppt er ihn buchstäblich mit in sein Haus, um ihn einer Stätte zu entziehen, die fortwährend seine Aufregung vergrössern muss.

Während unser Lustspiel in den letzten Scenen eine hochtragische Wendung nahm, versetzt uns der Dichter in der 7. Scene

wieder in eine derbkomische Situation durch das Gespräch zwischen dem Parasiten Gulone und Pardo. Nach dieser ganz nutzlosen Scene erscheint Sulpizia (8. Sc.) am Fenster. Durch die Amme von der Untreue und wahrscheinlich von den rohen Äusserungen ihres Geliebten in Kenntniss gesetzt, empfängt sie diesen, der sie eben zärtlich begrüsst, mit den bittersten Schmähungen. Vergebens sucht sich der verblüffte Jüngling, der auf einen solchen Empfang nicht gerechnet hatte, gegen ihre Vorwürfe zu verteidigen. Er findet keinen Glauben; sie überschüttet ihn mit Ausdrücken, die nicht nur unweiblich, sondern geradezu roh sind und ein würdiges Seitenstück zu den oben angeführten (II, 4) Äusserungen Erotico's über sie bilden:

Sulp. Togliti dinanzi, brutto cane.

oder später

Sulp. Tolto ti sia quel cuore fallace e disleale da quel petto . . . dove non si couano mai, se non inganni, e tradimenti; e quella lingua traditrice e bugiarda, la quale usi se non per ingannar coloro, che si fidano in quelle tue parole.

Zuletzt spuckt sie vor ihm aus und lässt ihn stehen. Nicht besser ergeht es ihm bei der Amme (9. Sc.), ohne dass es dem Trostlosen gelingt, Aufschluss über das räthelhafte Benehmen der Beiden zu erhalten.

Unglücklicherweise wurde die Amme von Orgio, ihrem Herrn, mit Erotico sprechend, betroffen, so dass sie, als Verführerin des Mädchens, von ihm heftige Vorwürfe zu hören bekommt (10. Sc.) und zuletzt bei den Haaren geschleift und mit dem Stocke bearbeitet wird. Unter dem Wehegeschrei und Hilferufen der Amme und den Scheltworten des wütenden Orgio schliesst der Akt.

V. Akt.

Die Amme, über die Mishandlungen, die ihr von seiten Orgio's zu teil geworden, erbost, beschliesst in einem Monolog (Sc. 1), sich an ihm durch Mitteilung eines Geheimnisses, das jenen materiell und moralisch empfindlich schädigen muss, zu rächen. Interesse an der Sache hat ihr Nachbar Pardo. Sie begiebt sich also zu diesem (Sc. 2) und teilt ihm das Geheimnis mit. Es läuft darauf hinaus, dass Cleria nicht Cleria, sondern Sulpizia, und umgekehrt, Sulpizia die ächte Cleria ist. Man sieht, worauf der Dichter hinzielt. Als Cleria geboren wurde, so erklärt die Amme dem staunenden Pardo, wurde sie, wie er wohl wisse, einer armen Nachbarin, nämlich der Gattin eines gewissen Filogone zur Fflege übergeben. Diese nun, welche selbst ein Töchterlein gleichen Alters hatte, vertauschte, um ihrem eigenen Sprössling eine glänzende

Zukunft zu sichern, die Kinder, stillte ihr eigenes Kind Sulpizia unter dem Namen Cleria und übergab Cleria unter dem Namen Sulpizia unserer Amme zur Pflege. Als ihnen nun später Reichtümer zufielen, würde sie gerne ihr Töchterchen heimgeholt und die Sache eingestanden haben, allein die Türken machten ihr einen Strich durch die Rechnung, als sie das Kind zusammen mit Costanza raubten. Aus Kummer darüber starben beide Eltern. Filogono hinterliess sein Vermögen seinem Bruder Orgio mit der Bestimmung, dass, wenn die ächte Sulpizia aus türkischer Gefangenschaft heimkehre, er ihr 10 000 Dukaten Heimsteuer auszusahlen habe, andernfalls jedoch der Pseudo-Sulpizia (Cleria) nur 2000 Dukaten. Ihre Rache, so schliesst die Amme, bestehe nun darin, dass der alte geizige Orgio jetzt, wo die Sache an den Tag komme, 8000 Dukaten mehr auszahlen müsse. Dem immer noch zweifelnden Pardo giebt sie ein Muttermal des Mädchens an, dass sie bemerkt hat und dessen sich der Alte auch noch erinnert. Nun wird ihm klar, warum ihn stets eine unerklärliche Neigung zu dem Mädchen hingezogen, so dass er sie stets als Schwiegertochter gewünscht hatte, selbst ohne Mitgift, und warum Orgio sich so sehr gesträubt, die vermeintliche Sulpizia mit Attilio zu vermählen. Er bietet der Amme eine Zufluchtsstätte in seinem Hause an und begiebt sich zu dem Notar, der Filogono's letzten Willen niedergeschrieben hatte. Gleich nach seinem Weggange erscheint (3. Sc.) Orgio. Er bereut, dass er sich vom Zorn hat fortreissen lassen, eine langjährige Dienerin seines Hauses, die dazu um ein wichtiges Geheimnis weiss, so hart zu züchtigen. Nachdem er sie längere Zeit mit Pardo sprechen und diesen sich dem Hause des Notars hat nähern gesehen, kann er nicht zweifeln, dass die Alte das Geheimnis verraten. Es bangt ihm nun vor Pardo. Eben kommt der letztere vom Notar zurück, redet sogleich den Zagenden an und verlangt nachdrücklich seine Tochter zurück. Auf die 500 Dukaten und andere Spesen, welche er für Pseudo-Cleria d. h. Orgio's Nichte ausgegeben, wolle er gerne verzichten. Orgio macht keine Schwierigkeiten, ihm die Tochter herauszugeben und Beide treten in das Haus, um dort weiter über die Angelegenheit zu verhandeln.

In der nächsten Scene (5. Sc.) kommen die beiden Jünglinge wieder auf die Bühne. Erotico, selbst verzweifelt genug, bemüht sich, den unglücklichen Attilio zu beruhigen und zu trösten. Dieser schickt sich an, die Heimat für immer zu verlassen. Da stürzt Trinca freudig aus Pardo's Haus (6. Sc.) und sucht überall nach seinem Herrn. Endlich sieht er ihn und teilt ihm mit, dass seiner Vereinigung mit Cleria nichts mehr im Wege stehe. Hierauf erzählt er das Vorgefallene. Ausser sich vor Freude, eilen die Beiden in das Haus und in die Arme ihrer geliebten Mädchen. Trinca, indem er die Zuschauer zum Beifallklatschen auffordert, beschliesst das Stück.

In diesem Lustspiele zeigte Porta noch geringere Originalität als in dem anderen. Aber hier ist es hauptsächlich das Altertum, welches Stoff, Anlage, Scenen und oft den Ausdruck lieferte. Die äusseren Umrisse der Fabel scheinen dem Mercator des Plautus entlehnt zu sein. Man höre: Ein Jüngling (Charinus bei Plautus und Attilio bei Porta) wird von seinem Vater übers Meer geschickt (freilich bei beiden Dichtern zu verschiedenen Zwecken). Er trifft unterwegs eine Sklavin (im Mercator bei einem Gastfreund und bei Porta modernisiert in der Herberge), die er sogleich liebt, loskauft, mit nach Hause bringt und unter einem Vorwande (hier als seine Schwester, dort als eine für die Mutter bestimmte Sklavin) im elterlichen Hause unterbringt, bzw. unterzubringen trachtet. Hindernisse treten in den Weg und bringen den Jüngling in Gefahr, seine Geliebte zu verlieren. Eine mit dem Freunde (Eutyclus, Erotico) verabredete List schlägt fehl oder wird unnütz. Selbst das Eingreifen der Mutter hat nicht den gewünschten Erfolg. Der Jüngling verfällt auf den Verzweiflungsentschluss, das Vaterhaus zu verlassen und in der weiten Welt umherzuirren, als er gerade reisefertig vom Freunde (oder Diener), der, aus dem Hause kommend, ihn sucht, von der glücklichen Beseitigung aller Schwierigkeiten benachrichtigt wird, und in den Besitz des Mädchens gelangt. Soweit geht die allgemeine Übereinstimmung, die gewiss gross genug ist, um eine direkte Entlehnung von Seiten Porta's zur Gewissheit zu machen. In der Ausführung und Ausfüllung der Stücke weichen die beiden Autoren freilich wesentlich ab. Hierzu benutzte Porta wiederum Plautinische Komödien.

Der Epidicus lieferte die Idee, die gekaufte geliebte Sklavin für die Schwester auszugeben, sowie die weitere Idee, dass sich die Geliebte wirklich als Schwester entpuppt.

Dass Costanza, auf Verabredung mit ihrem Sohn und dessen Sklaven, die vermeinte Cleria als ihre Tochter anerkennen will und dass sie dabei ihre Rolle so natürlich spielt, weil das Mädchen (wenigstens wie beide glauben) wirklich ihre lang verlorene Tochter ist, so natürlich, dass Herr und Sklave über ihre Verstellungskunst in Erstaunen geraten: das alles ist eine Nachahmung einiger Scenen im Poenulus (Sc. 2, 3, 4 des V. Aktes). Durch das gleiche Stück und die gleichen Scenen (Hanno und Milpho) sind auch die Türkengespräche — besonders die köstliche Scene, wo Trinca vorgiebt, er verstünde türkisch und wo er die Worte des jungen Türken nach seinem Gutdünken verdolmetscht — veranlasst. Aus der Mostellaria (III, 1) und Trinummus (IV, 1) entlehnte Porta die Idee, durch die plötzliche Heimkehr lang abwesender Personen das Scheitern der Intrigue und die Katastrophe herbeizuführen. Selbst die Monologe, welche jene Personen bei dieser Gelegenheit sprechen, lehnen sich an die zitierten Stellen an.

Einzelne Wendungen, Ausdrücke oder Stellen, die wörtlich

aus Plautus übersetzt sind, finden sich in grosser Anzahl. Ich erwähne nur eine Stelle:

In der 6. Scene des IV. Aktes der Sorella lesen wir:

Erot. *Chi vi farà compagnia?*

Att. *Sdegni, confusioni spauenti, dolori, gemiti, sospiri
e disperati pensieri.*

Erot. *Che commodità portarete per i disaggi de' camini?*

Att. *Angoscie, amaritudini, la morte istessa.*

Erot. *Di che viuerete?*

Att. *Della propria morte.*

Hierzu vergleiche man Mercator V, 2, 27 ff.

Charinus

Quid me uoltis?

Eutychus

Ire tecum.

Charinus

Alium comitem quaerite

Non amittunt his me comites qui tenent.

Eutychus

Qui sunt ei

Charinus

Cura, miseria, aegritudo, lacrumae, lamentatio.

Auch Terentius und zwar seine Andria ist von Porta benützt worden. Aus diesem Lustspiel ist die Idee genommen, dass der Vater Attilio's ihn, der insgeheim ein Mädchen liebt und es sogar geheiratet hat, mit einem anderen Mädchen, der Geliebten eines Freundes verheiraten will; ferner dass eben dieser Freund verzweiflungsvoll Attilio aufsucht, ihn bittet, auf das Mädchen zu verzichten und zu seiner Freude vernimmt, dass dem Attilio nichts ersehnter wäre, als das Mädchen nicht heiraten zu müssen. Ebenso die Idee, dass Attilio, um den Verdacht des Vaters nicht zu erregen, sich stellt, als gehorche er gerne dessen Wünschen. Desgleichen das Lauschen der Amme und das hierdurch erzeugte Missverständnis. Endlich ist der Anfang der letzten Scene der Sorella ziemlich getreu Andria II, 2 nachgebildet. Man vergleiche:

Porta.

Trinca

*O Dio, e doue trouerò Attilio, il
mio padrone, & Erotico, per
dargli così buona nuoua?*

Erotico

*Cerca di noi, e ci vuol dar vna
buona nuoua.*

Att.

*Niuna buona nuoua può esser per
me, se non che Cleria fusse mia*

*Torentius (ed. Fleckeisen 1874
p. 25).*

*Da. Di boni, boni quid porto?
sed ubi inueniam Pamphilum,
Ut metum in quo nunc est
adimam atque expleam ani-
mum gaudio?*

*Ch. Laetus est nescio quid. Pa.
Nil est: non dum haec res-
ciuit mala.*

.....

*moglie; ma ciò non potendo
effere, dunque non è buona
per me.*

Trinca

*Doue andrò, in casa die Erotico
over in piazza? Ma stimo, che
sien partiti per disperati.*

Erot.

Trinca, volgeti à noi.

Trinca

*Io non posso più celar l'allegrezza
e bisogno, che sfoghi. V'apporto
vna grande allegrezza.*

*. . . . Da. toto me oppido
exanimatum quaerere.*

*Sed ubi quaeram aut quo
nunc primum intendam?*

Ch. Cessas adloqui?

*Da. Habeo. Pa. Daue, ades,
resiste. Da. Quis homost,*

qui me . . . ? o Pamphile,

Te ipsum quaero. eugae,

*Charine: ambo opportune:
uos uolo.*

Die Figuren und Charaktere des Stückes erweisen sich ebenfalls als antike. Nicht nur der Capitano, der Parasit, der schelmische Diener, sondern auch die beiden Väter und die Jünglinge tragen deutlich Plautinisch-Terentianisches Gepräge. Nur die Frauen- und Mädchencharaktere sind modern.

Was an Motiven noch übrig ist, wie z. B. die Verwechslung der beiden Mädchen, die türkischen Seeräuber u. a. m. ist nicht origineller, als das andere Material. Das alles findet sich nur zu oft im Cinquecentistendrama vor Porta. Man sieht, auf Originalität kann der Neapolitaner hier noch weniger Anspruch erheben als in den *Duoi Fratelli Rivali*. Um so grösser seine Kunst, um so höher sein Verdienst, dass er es verstand, aus jenen alten, viel abgenützten Motiven eine völlig neue Dichtung zu bilden, eine Dichtung, bei der wir den Mangel an Originalität auch nicht einen Augenblick empfinden. Sein Stück gehört unstreitig zu den heitersten und packendsten des Cinquecento. Wie meisterhaft ist die Führung der Intrigue, wie wirkungsvoll sind die Situationen, wie vortrefflich sind die Charaktere gezeichnet, wie köstlich ist besonders der Schelm Trinca. Er vereinigt in sich die Komik aller Schelme des Plautus und Terenz; er ist so zu sagen die Quintessenz von ihnen allen. Die Nachahmung übertrifft nicht nur die römischen Vorbilder, sondern alle ähnlichen Versuche der Zeitgenossen. Selbst Molière's Scapin — als dessen Ahne Trinca sich weiter unten entpuppen wird — steht kaum höher.

Der Dialog ist lebendig, der Witz ursprünglich, frisch schlagend, die Sprache kernig und mag sie an Eleganz, wie Napoli-Signorelli⁵⁾ behauptet, einem Ariosto, Bentivoglio und Caro wirklich nachstehen, mag sie manchen Ausdruck enthalten, welchen die „Toscani rigorosi“ nicht billigen — treffender, bezeichnender kann sie bei jenen Dichtern auch nicht sein.

Nachdem ich mich oben bei Porta's *Duoi Fratelli Rivali* schon

⁵⁾ Storia de' Teatri VI, p. 297 ff. (s. o. S. 68).

über die Schaffensweise des Dichters ausgesprochen habe, brauche ich hier auf Einzelheiten wohl nicht weiter einzugehen.

Dass „*La Sorella*“ übrigens nicht ganz frei von Mängeln und Schwächen ist, habe ich bereits bei der Inhaltsangabe vorübergehend erwähnt. Wir fanden, dass die Figuren des Capitano und Parasiten nur lose mit der Handlung im Zusammenhange stehen; man kann sie weglassen, ohne diese merklich zu ändern. Wir fanden, dass es den Reden des Erotico sowohl, als der Sulpizia an Zartheit gebricht, was umsomehr zu verwundern ist, als sonst Porta nach dem Zeugnisse eines Napoli-Signorelli „*Dipigne benissimo le delicatezze ei piccioli nulla degl' innamorati*“. Nicht sehr erbaut hat uns ferner das Incestmotiv im IV. Akt, dass den mehrfach erwähnten Napoli-Signorelli zu einem Hinweis auf die tragische Fabel des Sophokleischen Oedipus veranlasste. Doch muss man gestehen, dass unser Dichter durch die komische Handhabung der entsprechenden Scene einigermaßen dafür sorgte, die tragische Stimmung nicht aufkommen zu lassen.

Diese Kleinigkeiten können den Wert unsres Stückes nicht wesentlich beeinträchtigen.

Zum Schlusse will ich nur noch bemerken, dass Porta ein Seitenstück zur *Sorella* geschrieben hat. Seine *Olimpia* (1589 gedr.) ist nur eine Variation der *Sorella*. Man könnte sie *Il Fratello* heissen. Wie in der *Sorella* Mutter und Tochter, so sind hier Vater und Sohn von den Türken geraubt worden. Wie dort der Sohn die Geliebte als Schwester bei dem Vater einführt, so veranlasst hier die Tochter ihren Geliebten, sich bei der Mutter als den geraubten Sohn auszugeben u. s. w. ⁶⁾

⁶⁾ Eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Stückes findet sich in meinem Aufsätze „*Tristan l'Hermite's Le Parasite* und seine Quelle“ (Archiv f. n. Sprachen, LXXXVI S. 47—80). Dort weise ich auch nach, dass Fabr. *Fornaris* mit seinem Lustspiel *L'Angelica* (gedr. 1585) — *Tristan's* Quelle — ein keckes Plagiat an *Porta's Olympia* begangen hat.

The following is a summary of the findings of the study conducted by the American Medical Association. The study was designed to determine the effect of a new drug on the treatment of a certain condition. The results of the study are as follows:

The study was conducted over a period of six months. During this time, a total of 100 patients were treated with the new drug. The patients were divided into two groups: a control group and a treatment group. The control group consisted of 50 patients who were treated with a standard drug, while the treatment group consisted of 50 patients who were treated with the new drug.

The results of the study showed that the new drug was significantly more effective than the standard drug in the treatment of the condition. The patients in the treatment group showed a much higher rate of improvement than the patients in the control group.

The following table shows the results of the study:

Group	Number of Patients	Number of Patients Improved	Percentage Improved
Control Group	50	20	40%
Treatment Group	50	40	80%

The results of the study indicate that the new drug is a significant improvement over the standard drug in the treatment of the condition. The new drug should be considered for widespread use in the treatment of this condition.

Rotrou's
LA SOEUR

mit ihrem Vorbilde verglichen.

THE
L. A. S. OFFICE

THE L. A. S. OFFICE

Die Kenner des französischen Dichters werden den Inhalt des italienischen Stückes nicht ohne das Gefühl grösster Enttäuschung gelesen haben; denn Rotrou, so mussten sie finden, hat den ganzen Plan und Gang des Vorbildes beibehalten, nichts kann er als sein Eigentum beanspruchen. Bei näherer Vergleichung der beiden Stücke stellt sich heraus, dass er auch die Charaktere, die Ausführung fast aller Scenen, die Gedanken — mit einem Worte Alles — dem Italiener verdankt. Er ist blosser Übersetzer, jedoch in demselben Sinne wie oben bei *Celie*. Er folgt seinem Original Scene für Scene, überall stark kürzend, vereinfachend, oft mildernd, wobei er hin und wieder wie in den früheren Stücken, selbständige Scenen dazu erfindet. Die wesentlichste Änderung Rotrou's, die den Wegfall vieler italienischer Scenen veranlasste, ist die Beseitigung der stehenden Figuren des Capitano und Parasiten. Ausserdem hat er nur die Rolle der Amme (ohne Namen) umgestaltet und, wie in der *Celie*, eine *suivante* oder *servante* (Lydie) daraus gemacht. Die Namen hat Rotrou bis auf 2 (Constanze und Orgye) geändert. Es seien die beiden Personenverzeichnisse hier vergleichshalber zusammengestellt:

La Sorella

Attilio, Giouane
Trinca, suo Seruo
Balia di Sulpitia
Erotico Giouane
Cleria Giouane
Pardo Vecchio
Gulone Parasito
Trasimaco Capitano
Pedolitro Vecchio
Suo figlio
Costanza Vecchia
Sulpitia Giouane
Orgio Vecchio.

La Soeur

Lelie, Seruiteur d'Aurelie
Ergaste, valet de Lelie
Lydie seruante d'Orgye
Eraste, Seruiteur d'Eroxene
Aurelie
Anselme Père de Lelie
 — —
(Polydore; tritt nicht auf)
Geronte vieillard } *vestus*
Horace } *à la Turque.*
Constance mère d'Aurelie
Eroxene
Orgye, oncle d'Eroxène.

Der Schauplatz in beiden Stücken ist das historisch berühmte Nola in Unteritalien.

Da sich das französische Stück mit dem italienischen inhaltlich völlig deckt, so brauchen wir von ersterem keinen Auszug zu geben.

Wir betrachten also nur den Scenenverlauf bei Rotrou. Gleich die 1. Scene (zwischen Lelie und Ergaste) ist eine ziemlich getreue Übersetzung aus Porta; man höre:

Porta:

Att.

*E ti disse, che Pardo, mio padre,
m'hauea ammogliato con Sul-
pitia?*

Trinca

*E mi disse, che Pardo, uostro
padre, u'hauea ammogliato con
Sulpitia.*

Att.

E la mia Cleria col Capitano?

Trinca

E la uostra Cleria col Capitano.

Att.

*E che le nozze si faceuano per la
sera seguente.*

Tr.

*E che le nozze si faceuano per la
sera seguente.*

Att.

*E ti pareo che lo diceffe da
senno?*

Tr.

*E mi pareo che lo diceffe da
senno.*

Att.

*Mi rispondi con le medesime parole,
e tanto seccamente che mi lasci
mille desiderij di sapere. Nelle
cose d'Amore, o d'importanza
bisogna dir tutte le minutie:
perche un minimo atto una
minima parola mi potrebbe in-
dirizzare al rimedio.*

Rotrou:

Lelie

*O fatale nouelle et qui me desesperes!
Mon oncle te l'a dit et le tient de
mon pere?*

Erg.

Ouy.

Lel.

*Que pour Eroxene il destine ma foy,
Qu'il doit absolument m'imposer
cette loy,*

*Qu'il promet Aurelie aux vœux
de Polydore.*

Erg.

*Je vous l'ay desia dit, et vous le
dis encore.*

Lelie

*Et qu'exigeant de nous ce funeste
devoir*

*Il nous veut obliger d'espouser des
ce soir?*

Erg.

Des ce soir.

Lelie

*Et tu crois qu'il te parloit sans
feinte?*

Ergaste

Sans feinte.

Lelie

*Ha! si d'amour tu ressentois l'atteinte,
Tu plaindrois moins ces mots qui
te coustent si cher,*

*Et qu'avec tant de peine il te faut
arracher;*

*Et cette auare Echo qui respond
par ta bouche,*

*Seroit plus indulgente à l'ennuy qui
me touche.*

Ergaste

*Comme on m'a tout appris je vous
l'ay r'apporté;*

*Je n'ay rien oublié, je n'ay rien
ajousté*

Que desirez vous plus?

Tr.

Vi l'ho riferito con le medesime parole, che mi sono state dette, nè più nè meno tantillo ue, non bisogna dimandarmene più, che non farete per saperne altro tutto hoggi.

Att.

Se affliggeffero così te, come me, non schiuaresti così di ragionarmene.

Trin.

E perche sò, che v'affliggono, però schiuo di ragionaruene.

Att.

Se ben m'affliggono, pure nel afflittione vi ritrouo qualche piacer mischiato. Ma ne' travagli, doue mi trouo, ci sono per li tuoi consigli; e meriteresti che ti spianasse le spalle, che ancor tu ne patissi la parte del mio affano.

Trin.

O gran miseria che l'esser seruo d'innamorati, i quali non fanno star nel mezzo, ma sempre su gli eccessi. Quando si trouano nelle calamità, ti vengono con certe furie adosso, che vogli aiutargli con l'opre, o col consiglio, che non ti dan tempo a pensare. E l'huomo si pone a pericolo della forca, se si scuopre, e se per qualche bella

Lel.

*Aux choses d'importance,
Oublier quelquesfois la moindre circonstance,
Vn regard, un soufris, un mot une action
Ruine absolument nostre pretention;
Et sçachant a quel poinct cet entretien m'importe
Je t'y puis voir, cruel, repugner de la sorte?*

Er.

*Ne vous touchant pas tant, j'y repugnerois moins
Mais, cette amour, enfin, vous couste trop de soins.*

Lelie

*Il m'en couste, il est vray, mais j'en ayme les causes;
Les espines d'amour ne sont point sans leur roses,
Et quand il faut souffrir pour de si doux appas,
Je tiens pour malheureux, celui qui ne l'est pas.
Au reste estant l'auteur de mon inquietude,
La peux-tu negliger sans trop d'ingratitude?
Sans tes conseils . . .*

Er g.

*Et bien, n'est-on pas malheureux, De voüer son seruire à ces fous d'amoureux!
Faictes que le succez responde à leur caprice,
On leur rend un devoir, non pas un bon office:
Le peril d'un Gibet est le moindre danger
Où pour seruir leur flame on se doiue engager;
Mais si quelque accident par malheur les menace,
On est absolument auteur de leur disgrâce;*

*inventione il fatto succede bene,
non si ricordano del consigliere
& attendono a sollazzarsi: ma
quando si scuoprono gl'inganni,
e si veggono ne' pericoli ti
vogliono spianar le spalle come
ministri de' loro danni.*

*Soit que le sort enfin leur soit
cruel ou doux
Tout le bien leur est deub, tout le
mal vient de nous.
Vostre confusion est l'effect que
merite
La bouillante chaleur d'une amour
illicite;
J'en auois bien preueu, ce triste
repentir
Et je n'ay pas manqué de vous
en aduertir;
Mais malgré ces aduis qui ne profit-
toient gueres
Je ne pûs refuser mes soins à vos
prieres.*

Bald, wie man sieht, kürzt Rotrou sein Vorbild, bald spinnt er die schlichten Worte desselben zu schönen Bildern aus.

Ebenso verhält es sich mit der 2. und 3. Scene (in Viollet-le-Duc's Ausg. zu einer, der 2. zusammengezogen, weil die erstere nur 3 Verse enthält), welche zwischen Lydie und Eraste spielen. Was Rotrou hier in zierlichem Gewande des Verses sagt, ist stets nur eine geschickte Übersetzung der Porta'schen körnigen Prosa. Aber er hat nicht den ganzen Dialog verwertet. Die vielen Stossseufzer, die langen Liebesbeteuerungen des Erotico, die langatmigen Mittheilungen der Amme in der 2. Hälfte der Scene hat er weggelassen. Er hat ferner die Reden seiner Personen hin und wieder gekürzt und hierdurch entschieden eine grössere Lebhaftigkeit des Dialogs erreicht; man vergleiche:

Porta 2. Sc.:

Balia

*Ahi quanto poco durano i diletti
d'amore, e quanti sono quelli
che sourastanno. Pouera figlia
bisognarebbe hauer vn cuor di
Turco, per non crepar di dolore.
Ma doue trouerò io Erotico, che
è il sostegno delle nostre speranze?*

Er.

*Come dalla mattina il primo negotio
và in fallo, tutti vanno a rouescio
in quel giorno.*

Bal.

Ma eccolo, Signor Erotico?

Er.

O carissima Balia. La Fortuna

Rotrou 2. u. 3. Sc. (S. 6 ff.
V. l. D. IV, S. 649):

Scene II.

Lydie, seule,

*Pauvre Eroxe! Helas! quelle ame
impitoyable*

*Ne seroit pas sensible a ta peine
incroyable!*

Je vous cherchois, Eraste.

Scene III.

Eraste, Lydie

Eraste

Et j'estois en foucy

*En quel lieu ie pourrois te ren-
contrer aussi:*

*Toy qui brillant rayon du soleil
qui m'eclaire,*

muterà tenore, essendomi incontrato con la thesforiera de' nostri amorosi secreti⁷⁾ con l'aurora del mio Sole. Che nouella m'apporti della mia dolcissima Sulpitia?

Bal.

Cattiua, la peggior, che sia.

Er.

Dimmela, non più tardare.

Bal.

Mi dispiace di daruela.

Er.

Non doueui cominciare, se non voleui darmela.

B.

Sulpitia è maritata.

E.

E con chi?

B.

Con Attilio.

E.

Ahi fortuna traditore, e che potete tu farmi peggio?

B.

Vi ha fatto peggio, che Orgio suo zio, vuol che per questa sera si faccino le nozze, che la breuità del tempo ne priua di configli, e di rimedi.

Er.

Mi voleui dar vna cattiua nuova, & hor me ne dai due.

Toi qui de nostre amour fidelle secretaire⁷⁾

Toy, qui l'appuy

Lydie

Tout beau, ie ne me puis flatter De vaines qualitez que vous m'allez oster.

Er.

Ne m'apportes-tu pas vne heureuse nouuelle?

Lydie

Tres mauuaise, au contraire, et pour vous, et pour elle, Et pour qui, comme moy, prend part en vos ennuys.

Er.

Quelle encor?

Lydie

Eroxene.

Er.

Acheue.

Lydie

Je ne puis.

Er.

Te taire est vn surcroist à ma melancholie;

Parle donc. Eroxene

Lydie

Est promise à Lelie.

Er.

Ha! quel coup plus mortel pouuoy-je receuoir?

Lydie

Ce n'est pas tout.

Er.

Quoy donc?

Lydie

Ils espousent ce soir.

Ainsi les courts moments qui restent à vostre ayde

⁷⁾ Einen Beleg dafür, wie weit sich oft die Spürnasen mancher Kritiker verirren, mag diese Stelle bilden. Fournier in den Anmerkungen zur „Soeur“ (Théâtre français au 17 siècle p. 444 A²) sagt zu der im Texte hervorgehobenen Stelle: *Rotrou se rappelle ici le passage du Menteur de Corneille ou Dorante flatte aussi Cliton on l'appelant . . . „de ses secrets le grand dépositaire“.* — R. hat sicher nicht an den *Menteur* gedacht, sondern einfach, wie wir sahen, aus seinem Vorbild übersetzt.

B.
*Fortuna non comincia per vna, ne
per due.*

E.
Eccì forse altro?

B.
Altro sà.

E.
Non più di gratia.

Bal.
E forza dirlo per poterui rimediare.

Er.
Oh misero me.

*Vous priuant de conseil, vous
priuent de remede.*

Er.
*O fatale nouuelle, et funeste à
mes vœux!
Je n'en redoutois qu' vne et tu
m'en apprends deux.*

Lydie
Vne troisieme suit

Er.
*Poursuy donc, et m'acheue;
C'est trop longtemps languir, ie ne
veux plus de tréue
Et de tous ses efforts ma constance
est à bout.*

Lydie
*Pour chercher du remede, il vous
faut dire tout.*

Die Idee, den Liebhaber durch die schlagartig sich folgenden schlimmen Mittheilungen zu ängstigen, ist bei Rotrou durch eine 4. Mittheilung noch gesteigert:

Lydie

— — — — —
Vous auez à combattre un quatrieme accident
— — — — —

Vous auez d'Eroxene excité le courroux etc.

In der 4. (bzw. 3. Sc.) — Eraste, Lelie, Ergaste — ist Rotrou wieder nur Übersetzer der 3. Scene bei Porta:

Porta I, 3:

Att.

*Ecco l'habbiam pur trouato al
fine.*

Er.
*Non ci è più fede al mondo, non
sì troua più huomo di cui possa
fidarsi. Al tempo d'hoggi la
fede e ritrouata per ingannar
la fede. Ma io vò tradir, & in-
gannar ciascuno, poiche ciascuno
cerca tradir, & ingannar me.*

Att.
Parla da se solo.

Rotrou I, 4 (S. 13, V. l. D. S. 654):

Lelie

C'est luy.

Er.
*Quelque apparence où l'amitié se
fonde,
Ne cherchons plus ny foy ny vertu
dans le monde;
L'amitié, les sermens, et la foy
d'aujourd'huy
Ne seruent qu'à tromper la bonne
foy d'autrui.
Mais, enfin, ie suiuray l'exemple
qu'on me donne,
Et, trahy de chacun, n'epargneray
personne.*

Lelie
Il discourt en luy-mesme.

Tr.

*Come quello, che fà ne' trauagli,
doue tu sei.*

Erg.

*A l'exemple des fous,
Comme frappé, sans doute, en
mesme endroit que vous.*

Eine Änderung jedoch ist zu erwähnen: Eraste tritt etwas ungestümer als sein Vorbild Erotico auf. Er legt, nachdem er in ironischen Worten gleich Erotico seinen Grimm eine Zeit lang noch niedergehalten, die Hand an den Degen und ruft dem vermeinten Verräter die Worte zu:

*Et moy i'ay grande part en vostre trahison;
Mais vous m'avez offert de m'en faire raison.*

Erotico dagegen hatte seinen Freund mit den milden Worten angedet:

*Ma ui prego per quella cara amicitia, che vn tempo fù sì
perfetta, & incorrotta fra noi, che mi siate cortese etc.*

Rotrou hat mit dieser kleinen Änderung gewiss die Wirkung der Scene erhöht. In derartigen Kleinigkeiten verrät sich stets der Dramatiker, der mit der Bühne in Fühlung ist.

Mit dieser Scene schliesst Rotrou seinen 1. Akt. Die bei Porta noch folgenden Scenen (4. und 5.) hat er in den II. Akt verlegt.

II. Akt.

Die erste Scene dieses Aktes — zwischen Aurelie (Cleria), Lelie (Attilio) und Ergaste (Trinea) — entspricht im Inhalt und Ausdruck der 4. Scene des I. Aktes bei Porta.

Porta I, 4:

Cleria

*Attilio, anima mia, fermateui costì
che sono stata gran pezza aspet-
tandoui in finestra, per auvisarui,
che se un poco più foste tardato,
non hareste trouata la uostra
Cleria in casa.*

Att.

No vi dolete, occhio mio caro.

Cler.

*Qual miseria è, che pareggi la
mia? Mi sento l'anima così
ristretta nel cuore, che sono per
cader morta; nè posso immaginarmi,*

Rotrou II, 1 (S. 25):

*Aurelie sur la porte voyant
reuenir Lelie.*

*Qui vous a retenus? Il estoit
temps, Lelie,
De tirer mon esprit de sa melan-
cholie;
Et tardant un moment; la mort
l'en eust tiré.*

Lelie

*Quel nouveau déplaisir peut l'auoir
alteré.*

Aurelie

*Quel plus grand déplaisir faut-il
que vostre absence*

*come questa tormentata anima
possa regger questo tormentato
mio corpo.*

Att.

*Non vi struggete, ò Signora più cara
à me, che la luce degli occhi miei.*

*Aqui sans aucuns biens, sans nom,
sans connoissance,*

*Pour support, pour amis, pour
parens, pour époux*

*Pour tout refuge enfin, ne reconnoist
que vous?*

Die Verse Rotrou's machen einen etwas frostigen Eindruck neben den zärtlichen Worten, welche der Italiener seinen Personen in den Mund legt.

Die 2. Scene ist ebenfalls in der Hauptsache aus Porta frei übersetzt. Sie entspricht der 5. Scene des I. Aktes. Zur Vergleichung mögen die nachfolgenden Stellen dienen:

Porta I,⁵:

Pardo

Trinca doue è Attilio?

Tr.

*A casa; e stimo c'habbia vna gran
facenda per le mani.*

Par.

*Io son molto mal sodisfatto di
lui, perche non li uedo far cosa
che mi vada a gusto, è tanto
mutato da quel di prima, che
non mi par deffo. Da quel
benedetto giorno (per non dir
maladetto) che menò la sorella
da Costantinopoli, menò seco la
cagione della sua ruina. Ahi
tardo mio pentimentó! Tutti i
suoi pensieri tendono all' otio.
Prima si leuaua innanzi giorno,
andaua alla Messa, poi allo
studio, tornaua a casa, si poneua
a studiare, e quando era l' hora
del desinare con gran fatica lo
poteua distaccar da' libri, poi
si diceua l'ufficio della Madonna,
tutto diligenza vbidienza e diuo-
tione. Hor tutto il giorno in
letto, non si leua insin ad hora
di desinare. Non si parte da
casa etc. — — — — —
Non và più a messe, non dice
ufficio, e la buona educatione*

Rotrou II,² (S. 28):

Ans.

*En quel endroit, Ergaste, as-tu
l'aisé Lelie.*

Erg.

Dans sa chambre; pourquoi?

An.

Seul?

Erg. Avec Aurelie.

Ans.

*M'estant teu si long-temps, ie
l'avouë aujourd'huy,*

*Je suis mal satisfait d'Aurelie
et de luy;*

*Il semble (s'il te faut parler d'une
ame ouuerte)*

*Que, rachetant sa Soeur il acheta
sa perte;*

*Et que Constantinople est vn séjour
fatal*

*Où tout bien se corrompt et degenerate
en mal.*

*Si l'étude autresfois l'a mis en
quelque estime,*

*Il semble n'estre, plus qu'un corps
que rien n'anime;*

*Et son oyssiueté semble le mettre
au rang*

*Des objets despourueus et de vie
et de sang.*

*Il ne sçauroit treuuer, pour son
inquiétude,*

*Dans sa bizzare humeur assez de
solitude;*

*che ornaua a il suo nascimento
è tolta via da vsanza così
cattiuu.*

Trinca

*Patrone, chi pratica con zoppi, al
fin impara a zoppicare. Vostro
figlio è stato in Turchia, doue
non s'odono messe nè si dicono
uffici, che ben sapete, che i Turchi
son mali Christiani, nè si vfa
leuar mattino, nè si va a Studio;
anzi coloro che attendono a
simili cose, li chiamano Cata-
melechi, cioè huomini di poco
conto.*

*Et l'eglise, autrefois le premier de
ses soins,
Est aujourd'huy le lieu qu'il fre-
quente le moins.*

Erg.

*Le proverbe est certain et l'espreuue
constante*

*Que l'on sçait qui l'on est, en
sçachant qui l'on hante;*

*Et vous plaindre de luy, n'est que
luy reprocher*

*Qu' avecques les boiteux on apprend
à clocher.*

*Nous venons de Turquie, et dans
cette contree,*

*Des plus religieux l'eglise est
ignorée;*

*C'est un climat de maux, depourueu
de tous biens,*

*(Car les Turcs, comme on sçait sont
fort mauuais Chrestiens.)*

*Les Livres en ce lieu n'entrent
point en commerce*

*En aucun art illustre aucun d'eux
ne s'exerce*

*Et l'on y tient quiconque est autre
qu' ignorant*

*Pour Catalamechis qui sont gens
de neant.*

Einige kleine Abweichungen sind zu verzeichnen. Wie bereits oben bemerkt, hat Rotrou die grotesken Figuren des Prahlers und Parasiten weggelassen. Der Schwiegersohn, den sich Anselme auslesen, heisst Polydore und wird nicht als *miles gloriosus*, sondern als lächerlicher, alter, gichtbrüchiger Liebhaber geschildert. Von dem Parasiten Gulone ist nirgends die Rede und so schiebt denn Ergaste die verläumderischen Reden, die sein Vorbild Trinca den Gulone gegen Pardo halten lässt, dem Polydore zu, womit er seine Absicht, zwischen Anselme und dem lächerlichen Bewerber Zwie- tracht zu säen, vollkommen erreicht. Dass Porta dieses einfache Verfahren nicht einschlug, hatte seinen Grund wohl darin, dass er jene beiden Charaktermasken mit ins Spiel ziehen wollte.

Ein Zusatz Rotrou's sind zwei von den vier angeblich türkischen Wörtern, nämlich „*Urhec*“ und „*Boram*“, während *Catalamechis* (*Catamelechi*) und *Tubalch* sich schon bei Porta finden.

Ein Zusatz Rotrou's ist ferner die burschikose Bemerkung Ergaste's bezüglich der Mitgift, die Eraste verlange:

*Non sans dot seulement, mais sans habits encore,
Et la croit toute nuë, un si riche trefor etc.*

Bei Porta sagt Trinca nur: *Erotico vi fà la medesima offerta.*

Endlich ist noch der Schluss der Scene, wo Anselme und Ergaste wechselweise auf Polydore schimpfen, von Rotrou hinzugehan worden. Als Vorbild mochte der Franzose Pseudolus I,3, 126 ff. benützt haben, wenn ihm nicht irgend ein italienisches Stück, worin jene Plautinische Scene selbst nachgeahmt worden, vorgelegen.

Der bei Porta den II. Akt eröffnende Hungermonolog des Parasiten, die 2. Scene zwischen diesem und dem Capitano, sowie die 3. Scene zwischen Gulone und Trinca blieben bei Rotrou natürlich weg. Rotrou dichtete dafür eine neue Scene, die 3. Scene (des II. Aktes), hinzu: Eroxene (Sulpizia) tritt auf und schickt ihre Dienerin Lydie zu Eraste, um ihm abermals ihre Befürchtungen wegen der geplanten Heirat auszudrücken. Der ganze Inhalt der Scene liegt in den wenigen Worten, welche Porta von der Amme am Anfang der 4. Scene sagen lässt: *Sulpitia fmania e non troua luogo per la gelofia di Cleria. Mi manda, se può saper da Erotico alcuna cosa di nuovo.* Was bewog nun Rotrou, diese Worte zu einer Scene auszuspinnen? Einmal gewiss das Bedürfnis, einen Ersatz für die vielen ausgefallenen Scenen zu bieten und zu verhüten, dass der II. Akt kleiner werde als die anderen. Dann lag Rotrou vielleicht daran, Eroxene, nachdem sie später doch auf der Bühne erscheinen musste, schon früher auftreten zu lassen, um das Interesse des Zuschauers für sie zu erhöhen. Wie dem jedoch auch sei, Rotrou hat das jungfräulich schüchterne Schwanken in den Entschlüssen des Mädchens so gut dargestellt, dass man die an und für sich vielleicht nicht notwendige Scene gelten lassen kann, um so mehr, als sie sich geschickt der folgenden anschliesst. Diese selbst (4. Sc.) (zwischen Lydie und Eraste), sowie die 5. Scene (zwischen Lydie und Eraste) und die 6. Scene (zwischen Eraste, Lydie und Anselme) sind Copien der 4. Scene bei Porta, aber taktvoll gemilderte Copien. Man erinnert sich, wie roh Erotico in der *Sorella* von seiner Geliebten spricht, wie er die entsetzlichsten Verwünschungen gegen sie ausstösst. Die ganze Stelle fehlt bei Rotrou. Auch in der Verstellung, so dachte der feinfühlende Franzose, darf und wird der wahre Liebende, sogar wenn es gilt, die Geliebte selbst dadurch zu erringen, sich scheuen, von ihr auf eine unzarte Weise zu sprechen.

Der Monolog Lydie's über die Treulosigkeit der Männer (7. Sc.) ist Porta entnommen (II,5). Zur Vergleichung stehe hier der Anfang:

la Sorella II,5

la Soeur II,7

*O Mondo immondo, o mondo tutto ó monde
pieno di fallacie e d'inganni, immonde!*

*hor chi può viure in te, che
sia sicuro dalle tue infidie? O
età maladetta, o crudeltà, o
barbarie, che a pena può ad-
eguarfi col pensiero! — — —
O Sulpitia troppo sincera &
amoreuole, per non dir troppo
semplice, e troppo sciocca etc.*

*Source en crimes, en fraude, en
miseres feconde!*

*Vil Theatre des jeux et du sort et
du temps,*

*Qui se peut garantir des lacs que
tu nous tends?*

*Triste objet de pitié, trop fidelle
Eroxene,*

*Ou trop simple plutôt, trop credule
et trop vaine etc.*

Hiermit schliesst der II. Akt. Die letzte Scene des II. ital. Aktes — Trinca und der Capitano — konnte Rotrou natürlich nicht brauchen.

III. Akt.

Den III. Akt eröffnet Rotrou, wie sein Vorbild, mit dem kurzen Monolog des aus der Türkei mit seinem Sohne heimgekehrten Geronte (Pedolitro). Die Verse:

En estat de te rendre etc.

bis

Et remettre en ton sein ces funebres dépôts

sind Rotrou's nicht gerade geschmackvoller Zusatz. Die 2. Scene, die Begegnung Geronte's mit Anselme ist eine pure Übersetzung des italienischen Vorbildes. Hier einige Proben:

Porta III, 2:

P a r d o

*Chi ti potrebbe conoscere così
vecchio? e poi vestito alla tur-
chescha? che siete stato prigionie
ò ammalato, che hauete così
vigliacca ciera? perdonatemi, cioè
macra e scolorita.*

P e d.

*Il mal mangiare, il peggior bere,
e'l molto patire.*

P a r.

Le tue vesti?

Rotrou III, 2 (S. 52 V. l. D.
VI, 684):

A n s e l m e

*Hé Dieu, qui l'eust pû croire,
A voir ce corps tremblant et ce
visage usé,*

*L'un et l'autre si vieil, si maigre
et déguisé?*

*Qui vous a pû causer ce changement
extreme?*

G e r o n t e

*Manger mal, boire pis, souuent
coucher de mesme;*

*Marcher incommodé sans beste et
sans valet.*

A n s.

*A quoy ces habits Turcs? dancez
vous un ballet*

Portez vous un momon?

P e d.

Me l'ho mangiate in Turchia.

P a r d o

In Turchia s'ì mangiano vesti?

P e d.

*L'ho vendute & impegnate all'
hosterie per mangiare. Ma io
mi rallegro, che vi vedo più
allegro e giouane che non ui
lasciai.*

P e d.

*— — — io vi porto vna buona
nuova di là.*

P a r d o

*Che forse il Turco non arma alla
primauera & non infesterà le
nostre marine?*

P e d.

Dico buona per voi.

P a r d.

*Voi siate il ben tornato, portandomi
alcuna buona nouella.*

P e d.

Costanza, vostra moglie, vi saluta.

P a r.

Che forse dall'altro mondo?

P e d.

*. . . nè di vostro figlio nè del
seruo ho inteso cosa alcuna in
Costantinopoli.*

G e r.

*Sans railler, ie vous prie
J'ay mangé franchement mes habits
en Turquie.*

A n s.

*Comment! en ce país mange-t'-on
les habits?*

G e r.

*Oüy, mais l'on s'y plaist moins
a railler ses amis.
Sçachez qu'ou la faim presse et
la bource s'altère,
Il n'est rien de si dur que le
corps ne digere
Pour vous, plus i'en confere avec
mon souuenir,
Plus ie voy que le temps vous a
fait rajeunir etc.*

G e r.

*Je vous apporte au reste vne bonne
nouuelle.*

A n s.

*Quelle? Que le Grand Turc
n'arme point cette esté,
Ou veut faire alliance avec la
Chrestiente?*

G e r.

*Je dis bonne pour vous: vostre
femme Constance,*

*— — — — —
En assez bon estat, peu deuant
mon depart,
Me vit, et me chargea de vous voir
de sa part.*

A n s.

*O Dieu! vous deuez donc (si ce
n'est raillerie)
Venir de l'autre monde, et non
pas de Turquie!*

G e r.

*.
Et dans Constantinople on n'a point
veu Lelie.*

Par.

*Quasi che Costantinopoli fusse Nola
che si può saper chi vi capiti.*

Ped.

*Se ben Costantinopoli è vna città
grandissima, e più di Napoli,
le domeniche noi tutti
Christiani ci veghiamo nel
tempio di Santa Sofia doue
ci ragguagliamo, e consi-
gliamo delle nostre fortune e ci
aiutamo l'un l'altro.*

Pardo

— — — — —
— — — — —

Ped.

*Ma io non vò che mi crediate.
Eccoui una lettera, che vi manda,
conoscete la sua mano?*

Mit der 3. Scene hat R. das gleiche Verfahren eingeschlagen: Aurelie (Cleria) erscheint und hat mit Geronte dasselbe Gespräch, welches Cleria mit Pedolitro hat.

Cler.

Padre, che comandate?

Par.

Costui è uenuto di Turchia.

Cler.

*Infelice me, costui farà uenuto a
far riscontro s'e uero, che sia
Cleria, e quanto falsamente glie
l'habbiamo dato ad intendere.*

Par.

E dice, che Costanza sia uiua.

Cleria

*Che affermerò? io non sò, che debba
affermar nè negare, nè che mi
fare. O fosse qui Trinca.*

Ans.

*Cette fameuse Ville est donc en
vostre endroit*

*Vne seconde Nole ou chacun se
connoist.*

Ger.

*Non, ie ne vous dy pas que ces
lieux se ressemblent;*

*Mais dans Sainte-Sophie ⁸⁾
où les Chrestiens s'assemb-
lent*

*Pour l'office Diuin qui s'y
fait avec soin,*

*Chacun fait connoissance et s'asiste
au besoin.*

*Mais ne m'en croyez pas, croyez
en cette lettre.*

— — — — —
— — — — —

*Tenez, en sçaurez-vous connoistre
l'écriture?*

Aurelie

Que voulez-vous, mon pere?

Ans.

Approchez, Aurelie.

*Cet amy, de Turquie aujourd'huy
de retour,*

*M'apprend que vostre mere y respire
le iour.*

Aur.

*Voicy l'instant fatal d'où dependoit
ma perte;*

*Nostre art est éventé, la fourbe est
descouverte;*

*Je ne sçay qu'auoüer, ny que nier
aussi.*

*Que diray-je? Ha! qu' Ergaste
au moins n'est-il icy!*

⁸⁾ Guizot (*Corneille et son temps* S. 381) macht Rotrou einen Vorwurf daraus, dass er die nach der Eroberung Konstantinopels zur Moschee gewordene St. Sophienkirche noch als Kirche betrachte. Dieser an und für sich nebensächliche und bedeutungslose Umstand, schreibt sich, wie man sieht, von Rotrou's Vorbild, dem gelehrten Italiener Porta her.

Einzelne Wendungen sind Rotrou eigen, so z. B. der ironische Ton in den Antworten Aurelie's. ⁹⁾

Aur.

Qui vous a dit encor ces friuoles nouvelles?

Ger.

Deux yeux dont ie répons et qui me sont fidelles.

Aur.

*On respond aisément où rien n'est à risquer;
Mais vos témoins sont vieux et prests de vous manquer.*

Ger. (la regardant attentivement)

*Vous avez bien raison, ne les pouvant seduire
De les rendre suspects, car ils vous peuvent nuire.*

Aur.

*C'est qu'ils sont dangereux et pleins de tant d'attraits,
Que l'on a grand sujet d'en redouter les traits.*

Die am Schlusse der Scene zwischen Geronte und seinem Sohne gewechselten angeblich türkischen Worte: *Mem, bel fem* finden sich hier nicht bei Porta, sind also wohl Rotrou's Zusatz und aus der nächsten Scene Porta's entnommen.

Die 4. Scene bei Rotrou — Monolog Anselme's — ist dem Schlusse der 3. Scene der *Sorella* entlehnt.

Dasselbe Verhältniß bietet des Franzosen 5. Scene (nach Porta III, 4). Man vergleiche:

Porta III, 4:

Par.

*A che ti affatichi parlargli? non
risponde, perche non intende
l'Italiano.*

Tr.

*Gli parlerò in Turchesco. Tu non
mi scapperai. Cabrasciam ogni
boraf, enbusaim Constantinopla.*

Att.

*O buon Trinca, ò illustrissimo
Trinca.*

Rotrou III, 5:

Ans.

*Il n'entend pas la langue, et ne te
peut répondre.*

Erg.

*Et bien, luy parlant Turc, ie sçay
bien le confondre.
Cabrisciam ogni Boraf, em-
busaim Constantinopla?*

Lelie

O rare, ó braue Ergaste!

Horace

Ben Belmen ne sensulez.

⁹⁾ Dagegen Porta:

Cler.

. Ma uoi, come lo sapete?

Ped.

L'ho uista con questi occhi in Costantinopoli etc.

Cler.

*Voi dite cose impossibili e siete così bugiardo nell'uno, come
nell'altro.*

Turco
Ben belmen ne sensules.

Ans.
Et bien que veut-il dire?

Pardo
Che dice?

Erg.
Qu' en vous en imposant son pere
a voulu rire;
Qu'il est d'humeur railleuse et n'a
jamais esté
En Turquie.

Tr.
Che suo padre non fu mai in
Costantinopoli.

P.
Doue dunque fu per riscuoterlo?

Ans.
En quel lieu l'a-t-il donc racheté?

Trinca
Carigar camboco ma io offa-
sando.

Erg. *à Horace*
Carigar camboco ma io ossan-
sando?

Turco
Ben sem belmem.

Horace
Bensem Belmen.

Tr.
Dice, che sono stati in Negroponte.

Erg.
A Lipse en Negrepont.

Pardo
— — — *Dimandagli, che camino*
han fatto per venire in Italia?

Anselme
O teste vieille et folle!
Sçachez par quel chemin ils sont
venus à Nole.

Tr.
Offasando nequeinequet peter
leuar cosir Italia.

Erg.
Ossasando nequeinequet poter
leuar cosir Nola?

Turco
Sachina busumbasce agrirse.

Horace
Sachina Basumbasce agrir se.

Tr.
Dice che son uenuti per mare, e
non passati per Vinegia.

Erg.
Il dit qu'on vient par mer sans
passer par Venise.

.

Von Rotrou hinzugefügt sind die Verse:

N'est-ce pas de tout temps, et non pas d'aujourd'huy,
Que tousiours quelque fou rit aux dépens d'autrui?
Au reste, en Negrepont c'est un art ordinaire
D'imiter l'écriture et de la contrefaire;
Et s'en estant instruits ils peuuent aysement etc.

.

Pardo

*Certo che douea star vbriacco, e
già lo tengo per tale, che staua
rosso nel volto.*

Ans.

*J'ay crû qu'il auoit beu; ses yeux
étincellants,
Sa face enluminée et ses pas chan-
celants,
Sembloient tacitement en rendre
témoignage;
Le feu sembloit sur tout luy sortir
du visage
Et le vin qu'il souffloit, m'a porté
jusqu' au nez.*

Tr.

*L'hauete indouinata & hor gli lo
vò dimandare. Stati (siati)
cacus naincon catalainulai.*

Erg. à Horace

*Je le sçauray bien-tost. Viença.
Siati cacus naincon catalai
mulai*

Turco

Vare hecc.^{9a})

Horace

Vare hecc.

*Erg.**Vous deuinez.**Tr.*

*Ha detto marfus, che uuol dire
vbriacco: ha detto che poco
innanzi è intrato in vna hosteria
nel viaggio appresso Nola e che
ha beuto molto bene, e che
andaua cadendo per la strada,
e che appena hor si potea reggere
in piedi.*

*Il dit qu'ils sont entrez dans vne
hostellerie,
Où trinquant à l'honneur de leur
chere patrie
Et d'un peu de bon temps regalant
leurs esprits
Son pere en a tant pris, qu'il s'en
est treuue pris.
Qu'il n'en a pû sortir sans vne
peine extrême
Et ne pouuoit porter ny son vin
ny soy-mesme.*

Att.

*O Trinca diuino, e como l'hai ben
saldada.*

Ans.

*T'en a-t'il pû tant dire en si peu
de propos?*

^{9a}) Ob die von dem *Turco* gebrauchten Ausdrücke besseres Türkisch, als dasjenige *Trinca's* sind, das mögen die Kenner dieser Sprache entscheiden. Für diese sei noch folgende von *Rotrou* nicht benützte Stelle (aus *Sor.* III, 5) erwähnt. *Aman hierl cherer marfus soler, ben men coman me fulemes.* Übrigens bemerke ich, dass *Porta* noch in einem andern Lustspiel, in *La Turca* (gedr. 1606) angebliches Türkisch angewendet. Ich führe es an: *Brecaur cadronaffi brecaim. Cuspedai cuscure allendor.* (III, 4) — *Strabalos malbac marfusa* (III, 7) — *Brecaim allindor budas affegos.* (III, 8) — Der Ausdruck *marfus* ist mir anderwärts als arabisch (?) in der Bedeutung schlecht begegnet; s. Gröber's Ztschr. 15 B. p. 210 Anmk. 3.

<i>P a r d o.</i>	<i>E r g.</i>
<i>Come in quelle due parole hà potuto dir tanto?</i>	<i>Qüy, le language Turc dit beaucoup en deux mots.</i>
<i>Tr.</i>	<i>L e l i e ¹⁰⁾</i>
<i>La lingua turchesca in poche parole dice cose affai.</i>	<i>O tres illustre Ergaste! esprit inimitable!</i>
	<i>Sans toy nostre ruine estoit inévitable.</i>

Ebenso ist die 6. Scene — Geronte kommt zu Anselme zurück — eine Übersetzung der 5. italienischen. Auch in dieser Scene sind die vielen türkischen Wörter bis auf 2 (*Soler* und *Man*) mit kleinen Abweichungen, die auf Druckfehler oder Flüchtigkeit beruhen mögen, dem italienischen Stücke entnommen.

Der kurze Monolog Anselme's (Sc. 7), womit der III. Akt schliesst, stammt aus dem Schluss der 5. Scene bei Porta. Unberücksichtigt liess Rotrou die 4 letzten Scenen des italienischen III. Aktes, in welchen abwechselnd der Capitano oder der Parasit spukt und welche mit der Handlung so gut wie in keinem Zusammenhang stehen.

IV. Akt.

Rotrou liess den Monolog der aus der türkischen Gefangenschaft heimkehrenden Costance, womit bei Porta der IV. Akt beginnt, weg, wahrscheinlich weil Pedolitro zu Anfang des III. Aktes bereits einen ähnlichen gehalten hatte und fing mit der 2. Scene des Italieners an, die er in der bisherigen Weise übersetzte, jedoch 3 Scenen daraus machte. Hier folge eine Probe:

<i>P o r t a IV,2:</i>	<i>R o t r o u IV,1:</i>
<i>T r i n c a</i>	<i>E r g.</i>
<i>Veramente quel vento che minacciaua tempesta, s'è dileguato in semplice rugiada. Quel maladetto Nolano venuto da Costantinopoli ci hauea posto in euidente pericolo di perder quello, che haueuamo fin qui oprato felicemente.</i>	<i>Grace au Ciel, la tempeste enfin s'est apaisée, Ce vent impetueux s'est réduit en rosée, Et i'ay de vostre sort avec art redressé L'edifice penchant et presque renuersé.</i>
<i>A t t.</i>	<i>L e l i e</i>
<i>Mi era confuso & alienato di forte che era posto gia in disperatione</i>	<i>Ce malheureux vieillard, sans dessein de nous nuire,</i>

¹⁰⁾ Mit Recht hat Rotrou die Worte des jungen Herrn umgestellt, da dieser begeisterte Ausbruch erst nach des Dieners meisterhafter Erklärung von der Kürze der türkischen Sprache berechtigt war.

*ma tu con quella pronta bugia
del parlar turchesco la rimediasti
affai bene.*

*Et d'une ame ingénue a pensé tout
détruire;
Mais ton langage Turc en a paré
le coup.*

Erg.

Tr.

Vna bugia à tempo val tant'oro.

*Vne fourbe a propos quelques fois
vaut beaucoup.*

Die übrigen Worte Ergaste's
(7 Verse) sind von Rotrou.

In der 2. Scene erscheint Constance, *vestuë a la Turque*. Die Scene ist, wie bereits bemerkt, auch aus der 2. Scene des IV. Aktes der *Sorella* genommen; jedoch sind einige Abweichungen, bezw. Verbesserungen des französischen Dichters zu verzeichnen. Die Worte Ergaste's

Les Turcs sont aujourd'huy déchainés contre nous.

und weiter unten

Ne voila pas encor des traits de la Turquie!

Ce malheureux païs, si fatal aux Chrestiens etc.

Worte, welche ganz im Geiste der oben angeführten komischen Scene (III, 5) gedacht sind, gehören Rotrou. Constance verweilt, nach Annahme des französischen Dichters, nicht 20 Jahre, wie ihr Vorbild, sondern nur 16 Jahre in der türkischen Sklaverei. Offenbar verleitete ihn zu dieser Änderung die Erwägung, dass seine Heldin Aurelie sonst nicht jugendlich genug wäre, indem sie 21 bis 22 Jahre alt sein müsste. Endlich lässt Rotrou den Lelio die Geschichte seiner Sendung nach der Türkei und die Geschichte seiner Liebe der Mutter nicht laut erzählen — wie Porta thut — sondern „*il luy parle à l'oreille*“, gewiss eine Verbesserung, weil hierdurch eine Wiederholung vermieden wird.

Die kurze 3. Scene ist dem Schlusse der 2. italienischen nachgebildet. Die 4. Scene — Anselme durch Ergaste herbeigerufen, begrüsst seine Frau — entspricht der 3. im italienischen Stücke. Rotrou war hier bemüht, eine Lücke Porta's auszufüllen, was ihm auch gelang. Man erinnert sich, dass Pardo zu Ende der 5. Scene (des III. Aktes) gründlich überzeugt war, dass Sohn und Diener ihn betrogen hatten. Wütend über den ihm gespielten Streich, hatte Pardo dem schurkischen Trinca Rache geschworen. Jetzt, wo Costanza vor ihm steht und Pedolitro's Worte volle Bestätigung erfahren, erwartet man wohl mit Recht eine Auseinandersetzung zwischen dem Alten und den beiden Betrügern (Attilio und Trinca), oder wenigstens eine Aufklärung, wie es kam, dass Attilio die Mutter für todt ausgehen konnte, während sie in Wirklichkeit noch lebte. Nichts von Allem dem; Porta hatte entweder den Umstand übersehen, oder er glaubte, dass Pardo in der Freude des

Wiedersehens daran vergessen müsse. Wie dem auch sei, sehen wir zu, wie Rotrou sich half:

Anselme ¹¹⁾

*Deserts tousiours de glace & de neige couverts,
Froids & tristes jouets des rigueurs des hyuers,
Pologne, où ie uiuois separé de mon ame,
Helas! que ton séjour fut fatal à ma flâme!
Qu' à tort je voulus voir cet objet de mes vœux,
Sous les mornes climats de ton sein froidureux!
Et que l'effet trop prompt de vostre obéissance
M'a cousté de sanglots, ô ma chere Constance!
Depuis que les rapports d'Ergaste et de mon fils
(Pour vostre liberté, par mon ordre commis)
M'apprirent (contre l'heur que le Ciel me r'envoie)
La fin de vostre vie et celle de ma joye!*

Constance

*Ils pûrent en Turquie apprendre mon trépas
Et, trompez les premiers ne vous abusoient pas,
Puis que le sort qui mist ma franchise en commerce,
Voulut qu'assez long-temps je fusse esclau en Perse,
D'où le bruit de ma mort chez les Turcs s'épandit
Tant que ce mesme sort de nouveau m'y rendit.*

Lelie

La verité, mon pere, enfin nous iustifie.

Ans.

Elle est trop manifeste, appelez Aurelie;
(Lelie sort)

*Il est iuste qu'ayant partagé nostre ennuy,
Elle ait part au bonheur qui le suit aujourd'huy.*

Die späteren Verse „Que le Ciel dont les soins etc. bis *A tous ses serfs Chrestiens ait donné la franchise* sind ganz von Rotrou.

¹¹⁾ Bei Porta (IV,₃) lautet die Stelle:

*Pardo. O moglie cara, o quanto hò pianto il mio peccato di hauerti
mandato a chiamar da casa tua per condurui in Polonia pre-
ponendo la mia comodità al tuo discomodo.*

*Cost. Posso dir, che tenendoui così abbracciato tengo la piu cara cosa
desiderata, che habbia al mondo.*

*Par. Et io l'anima mia, che rimasto senza te, rimasi vn cadauero.
O quanto mi sei hor cara viua, poiche tanto t'ho pianta morta.
che hauendo mandato il mio figlio in Turchia col
riscatto, mi riferì che eri morta. Piaccia a Dio s'allonghi
tanto la vita mia, che faccia a te quella seruitù, che per mia
cagione hai fatta a quei cani.*

Cost. Bastami che m'amiate per l'auuenire quanto m'amauate prima etc.

*Pardo. Vò che habbiate vn' altra allegrezza che veggiate
Cleria vostra figlia.*

Die 5. Scene — Aurelie's Zusammentreffen mit ihrer Mutter — stimmt inhaltlich mit der 4. Scene Porta's überein. Im Ausdrucke hat Rotrou manches geändert. Die Zwischenrufe Lelie's „*Elle feint bien*“, die Bemerkung Ergaste's „*O Dieu l'habile femme!*“ und später

„*Peut-elle avec tant d'art laisser aucuns soupçons*
Je n'en fais point le fin, i'en prendrais des leçons.“

sind zur Erhöhung der Wirkung von Rotrou hinzugefügt. Sonst folgt Rotrou ziemlich getreu dem Original.

In der 6. Scene, wo Ergaste und Lelie der wackeren Constance ihre Bewunderung über ihre meisterhafte Verstellung ausdrücken und wo die Dame durch die Mitteilung, dass Aurelie wirklich ihre Tochter sei, dem Lustspiel vorübergehend eine tragische Wendung giebt, erscheint Rotrou fortdauernd in der Rolle eines Übersetzers. Jedoch hat er das Verdienst, den allzuüppigen Redewuchs des Italieners stark beschnitten zu haben. Seine Scene nimmt trotz der Verse nicht viel mehr als die Hälfte des Raumes der italienischen ein. Für die wörtliche Übereinstimmung sei folgende Probe angeführt.

Rotrou IV, 6 (S. 97. V. l. D. S. 715):

Sorella IV, 5:

Attilio

*O crudeli effetti di fortuna,
 ò esempi di somma infelicità,
 ò infelice versaglio di compassione:
 e qual penitenza emenderà
 il mio fallo? dunque farò
 marito, e fratello di mia
 sorella, padre de miei nipoti,
 e zio de' miei figliuoli:
 farò genero vostro e di mio
 padre.*

Lelie

*O déplorable effet de ma
 triste fortune,
 Qui ne sçait m'obliger que pour
 m'estre importune!
 Qui ne me peut souffrir de biens
 qu' infortunez,
 Dont les plus chers presens me sont
 empoisonnez.
 Qui, sous couleurs d'hymen, me
 rend, par un inceste
 Le succès de mes vœux detestable
 et funeste!
 E strange euenement d'un bon-heur
 si parfait!
 Quel supplice assez grand
 expiera mon forfait?
 Quoy! ie puis estre (ô tache à
 vostre sang infame!)
 Et mary de ma soeur et frere
 de ma femme,
 Pere de mes neveux, oncle de
 mes enfans,
 Et vostre gendre, enfin, est
 fort de vos flancs.*

Mit solchen komischen Klagen suchte Porta und nach seinem Vorbilde Rotrou offenbar die Tragik der Situation zu mildern; allerdings mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Die Idee des Incestes,

dieses hochtragische Motiv, ist der wunde Fleck in unserem Stücke und alles, was Porta und Rotrou thaten, um ihn zu verhüllen, war vergebens, er fällt nur zu sehr in's Auge.

Nach dieser Scene trifft bei Porta — wie wir oben sahen — (in der 6. Sc.) Erotico mit dem verzweifelnden Attilio zusammen und sucht ihn zu trösten. Als dies nicht gelingen will, reißt er ihn gewaltsam mit sich fort. Die ziemlich lange Scene hat Rotrou weggelassen. Dafür läßt er in der kurzen 7. Scene (zwischen Lelie und Ergaste) den Jüngling auf Zureden seines Dieners zu dem Freunde gehen, um dessen Rath einzuholen. Warum diese Änderung? Fürchtete Rotrou etwa, das Stück möchte zu lang werden, oder glaubte er, dass der Jammer und die Verzweiflung des Jünglings allzusehr ausgemalt, dem Charakter eines Lustspiels zuwider sei? Was ihn auch zu dieser Änderung bewogen haben mag, eine Verbesserung kann sie nicht genannt werden; denn die Idee einer incestuösen Ehe versetzte den Geist des Zuhörers einmal in tragische Stimmung, ob der Dichter länger oder kürzer bei den Verzweiflungsausbrüchen des Jünglings verweilte. Durch Beseitigung jener Scene, nachdem schon in der vorhergehenden die Klagen des unglücklichen Attilio erheblich gekürzt worden, stellte sich der Franzose dem Vorwurfe bloß, dass Lelie bei ihm das Entsetzliche zu leicht nimmt.

Die 7. italienische Scene — zwischen dem Parasiten und Pardo — liess Rotrou selbstverständlich weg, und in der 8. Scene hat Rotrou ganz gewaltig aufgeräumt. Unter seinen Händen sind beinahe nicht mehr Verse übrig geblieben als sich bei Porta Seiten finden. Während in der Sorella, wie wir oben sahen, Sulpizia, gleich einer Furie, über den armen nichtsahnenden Erotico herfällt und ihn unter fortwährenden Beschimpfungen und Verwünschungen nicht zur Rechtfertigung kommen läßt, fertigt Eroxene ihren Eraste mit den wenigen bitteren Worten ab:

*Le mesme Ciel, perfide, ou te comble ou t'accable
De tous les chastemens dont vn traistre est capable.*

und läßt ihn stehen mit den Worten:

Retire-toy, perfide, et ne me voy jamais.

Auch den Monolog des verblüfften Erotico, der bei Porta noch einen Teil der 8. Scene bildet, hat Rotrou bedeutend gekürzt und eine eigne Scene (die 9.) daraus gemacht. Doch sind auch diese wenigen Verse fast nur übersetzt:

<i>Sorella</i> IV, 8:	<i>la Soeur</i> IV, 9 (S. 102, V. l. D. S. 718):
<i>Ahi che la tigre non è così fiera,</i>	
<i>e non è fera tanto efferata come</i>	<i>Quel courroux, juste Ciel! quelle</i>
<i>la donna bella, & vna bella sì</i>	<i>fureur l'enflâme!</i>
<i>dee fuggir come vna fera. —</i>	<i>Quel tygre est si cruel que la plus</i>
<i>— — — — — Dubito che</i>	<i>belle femme?</i>

*alcuno non l'habbia dato qualche
falsa informatione di me, e me
le habbi figurato per disleale e
discortese — — — le donne
— — — sono mobili
come il uento, e chi s'im-
pregna di uento, partorisce
aria.*

*Quand de quelque façon ou de
quelque dépit
Ou l'amour, ou la haine alterent
son esprit?
Quelqu'un m'auroit-il pû deffervir
aupres d'elle,
El luy rendre suspecte vne
ardeur si fidelle?
Ce sexe est, plus que l'air et
leger et mouvant,
Et qui conçoit de l'air ne
produit que du vent.*

Die 9. Scene der Sorella benützte Rotrou in der bisherigen Manier zu seiner 10. — Lydie und Eraste — und die 10. zu seiner 11. — Orgye und Lydie —. Von letzterer will ich hier eine Stelle mittheilen:

Porta:

Orgio

A dio buona donna.

Bal.

*Si, che sono buona donna; e se
no'l credi, te ne giurerò.*

Org.

*Ti ho colta su'l fatto, non puoi
più negarlo. Già m'hai chiarito
di quanto ne staua suspetto.*

Bal.

*Che gran cosa, che m'abbiate
visto parlar con vn giouane.*

Org.

*Che parlau di cose di stato, di
astrologia ò di filosofia?*

Rotrou IV, 11 (S. 105):

Orgye

Adieu donc, bonne Dame!

Lydie

*Il est vray, ie suis bonne, et croy
sans me vanter,
N'auoir point jusqu' icy donné
lieu d'en douter.*

Org.

*L'estat ou je te treuve, au moins,
le justifie;
Vous parliez, ou d'Eglise ou de
Philosophie!*

Lydie

*Quel grand mal ay-je fait? Ne
peut-on sans soupçon
En passant seulement saluer un
garçon?*

Zu bemerken ist wiederum der Verjüngungsprozess, den Rotrou mit Lydie vornahm. Während die Porta'sche Balia bereits 30 Jahre in Orgio's Hause dient, sind es bei Lydie blos 14.

Mit der 11. Scene schliesst bei Rotrou der IV. Akt.

V. Akt.

Auch in diesem Akte verblieb Rotrou bei dem einmal eingeschlagenen Verfahren einer freien Übersetzung. Wie bei Porta haben wir auch in der ersten Scene den Monolog der misshandelten

Dienerin (Lydie), worin sie Rache gegen ihren Herrn schnaubt. Wir sehen sie in der 2. Scene mit Pardo zusammen, dem sie das für die Lösung des Knotens bedeutungsvolle Geheimnis mittheilt. Einige Stellen aus beiden Dichtern werden das Abhängigkeitsverhältnis des jüngeren klarlegen:

Porta V₂:

Balia

Vengo a scoprirmi alcuni secreti di Orgio che v'importano: poiche egli per i suoi mali trattamenti non mi da cagione, che gli habbia a nascondere.

Par.

Mala cosa è porsi fra due che son stati gran tempo amici, che raffreddatosi quell' impeto della collera si riconciliano insieme e restano poi nemici i mezzani.

— — — — —

Bal.

Sappiate, che Cleria, che vi fu rapita da' Turchi, e vi costò tanti danari a riscattarla, non è vostra figlia, ma è Sulpitia figlia di Filigono; e quella Sulpitia che è in casa nostra è Cleria vostra figliuola.

P.

Come dite voi questo? e como lo sapete?

Rotrou V, 2 (S. 109 V. l. D. S. 724):

Lydie

*Je vous viens declarer un secret important,
Qui comble d'autant d'heur la fin de vostre vie
Qu'il doit de desespoir combler celle d'Orgye.*

Ans.

*Tu sçais qu'on ne doit pas, sans des sujets bien grands,
Entre deux vieux amis semer des differends;
Cor après quelque éclat, quand moins on le presume
Leur courroux s'éteignant l'amitié se r'allume:
La paix renaist entr'eux, mais du donneur d'aduis
Ils deviennent tous deux les communs ennemis.*

— — — — —

Lydie

*Vous sçauvez qu' Aurelie,
Dont le rachapt cousta tant de pas à Lelie,
Et qui de vostre fille aujourd'hui tient le rang,
Ne vous appartient point et n'est point vostre sang:
Eroxene est son nom, Pamphile fut son pere.*

Ans.

Il fut de mes amis, le ciel lui soit prospere!

Lydie

Et celle qu'en ce nom on eleva chez nous

Bal.

Lo dico, che niuno le può saper meglio di me, ed è così. Quando voi generaste la vostra Cleria, la destete alla moglie di Filogono, che la lattasse: perchè egli era all' hora poverello, & era vostro vicino. Ella si lattò la sua Sulpitia, che hora è in casa vostra & a me diede a lattare la vostra Cleria, sotto nome di Sulpitia.

Par.

E perchè tanto affassinamento?

Bal.

. dando a voi la sua figliuola l'haureste maritata nobilissimamente, e la vostra figliuola . . . l'haurebbe humilmente collocata, con speranza che dopo la vostra morte, si fussero scuerti a lei per veri padre e madre, e ch'ella fusse costretta poi darli honoreuol vitto, e da sua pari. Eccoui la cagione.

Est la vraye Aurelie et tient le iour de vous.

Ans.

Que me dis-tu, Lydie, et qui te l'a fait, croire?

Lydie

Ma mere auant sa mort m'apprit toute l'histoire.

Escoutez seulement: ce fruit de vostre amour

Des flancs qui le portoient estant a peine au jour,

Il vous peut souuenir qu'on luy choisit Fenice

Femme de ce Pamphile

Ans.

Il est vray, pour nourrice.

Lydie

Mais il n'arriva pas selon vostre dessein:

A sa fille Eroxene elle garda son sein,

Et commit Aurelie à nourrir à ma mere,

Sous le nom d'Eroxene.

Ans.

A quoy tout ce mystere, Et qui leur inspira cette mauuaise foy?

Lydie

Un monstre furieux, qui ne suit point de loy.

Ans.

Quel?

Lyd.

La neccsité qui pressoit leur famille; Et leur espoir estoit que vous donnant leur fil e,

Vous la deuriez vn iour pouruoir si richement,

Qu'ils en pourroient tirer quelque soulagement,

Quand, ne la voyant plus deffous vostre puissance,

Ils luy feroient sçauoir son nom et sa naissance.

Die 3. Scene füllt bei Rotrou, wie bei seinem Vorbild, der Monolog des Orgye (Orgio), und die 4. die Unterredung der beiden Alten. In welcher Weise Rotrou dabei zu Werke gegangen, ist aus nachstehenden Citaten ersichtlich.

Porta V, 4:

Pardo

Sò che siamo vecchi, & arriuamo a gli anni & habbiamo a stare assai meno al mondo, che non siamo stati; anzi habbiamo il piede in staffa per partirci per l'altro mondo, donde non ci è ritorno.

Orgio

Il prologo della predica. Questo è'l peggio.

Pardo

E morti che siamo, habbiamo a render stretto conto delle nostre attioni a Dio etc.

Rotrou V, 4 (S. 117; *V. l. D. IV* p. 729):

Ans.

*Nous sommes vieux, Orgye, et tantost sur le point
De partir pour un lieu d'où l'on
ne reuient point:
Sans miracle jamais ce retour ne
s'accorde.*

Orgye

*Le sermon sera long, n'en voicy
que l'exorde.
O funeste courroux!*

Ans.

*Vous sçaués qu'estant morts,
Nostre premier deuoir, au sortir
de ce corps
Est de rendre à l'instant compte
de nostre vie
A qui nous l'a donnée et qui nous
l'a rauie! etc.*

In gleicher Weise geht es durch die ganze Scene. Ein paar Kleinigkeiten sind jedoch geändert: Anselme spricht nicht, wie Pardo, von den 500 Dukaten und den Spesen, welche ihn der Loskauf des Mädchens gekostet hat; die beiden Alten gehen nicht, wie bei Porta, in Pardo-Anselme's, sondern in Orgye (Orgio's) Haus; endlich sind die Verwünschungen, welche Orgye am Schluss der Scene gegen Lydie ausstösst (*Destestable Lydie, Ta mort sera la fin de cette tragedie etc.*) Rotrou's Zuthat.

Mit dieser Scene schliesst die Abhängigkeit Rotrou's von Porta. Bei diesem letzteren kommen, wie man sich erinnern wird, Attilio und Erotico, beide in Verzweiflung, auf die Bühne mit der Absicht, die Heimat zu verlassen — bis sie in der letzten Scene durch Trinca von der glücklichen Lösung unterrichtet werden. Einen derartigen ganz der Weise des Plautus und Terenz nachgebildeten Schluss konnte Rotrou nicht brauchen. Er liebte es, zur Lösung der Wirren — nach spanischem Muster — alle Personen allmählich auf der Bühne zu versammeln und dadurch einen effektvollen Schluss zu erreichen. Wir sehen dieses Verfahren in allen seinen Stücken vom *Hypocondriaque* an bis zum *Cosroes* be-

obachtet. Und so wusste er es auch hier einzurichten. Er liess Porta's Schluss ganz weg und fügte drei Scenen eigener Erfindung hinzu.

In der 5. Scene sehen wir Constance, Aurelie und die jetzt in Anselme's Haus weilende Lydie. Sie freuen sich über die glückliche Lösung der Wirrnisse. In der 6. Scene kommen Anselme, Orgye und Eroxène dazu. Letztere, die eigentliche Aurelie, stürzt sich in die Arme ihrer Mutter, während Aurelie, nun Eroxene, ihren Oheim Orgye begrüsst. Auf die Fürbitte Anselme's verzeiht Orgye seiner Dienerin Lydie, die sich ihm zu Füßen wirft und verspricht „*d'oublier ces caresses Qui ne procedoient point d'un violent amour*“. Während sodann Lydie ihre bisherige Herrin leise über das Missverständnis Eraste gegenüber aufklärt, unterrichtet Constance Orgye von der geheimen Ehe ihres Sohnes mit der Pseudo-Aurelie. Die beiden Alten geben ihre Zustimmung und dem Bunde der beiden jungen Paare steht nichts mehr im Wege. Jetzt erscheinen (7. Sc.) die nichts ahnenden Jünglinge in Ergaste's Begleitung. Man foppt sie noch eine Zeit lang und weidet sich an ihrer Verzweiflung:

„*Espousez Eroxene et quittez Aurelie*“

ruft Anselme seinem Sohne mit komischem Ernste zu.

„*Traïstre, oublie Eroxene et qu'au fort d'Aurelie
Un serment solennel aveuglement te lie!*“

ertönt es gebieterisch zu Eraste's Ohren aus Pseudo-Eroxène's lieblichem Munde. Die Jünglinge weigern sich beharrlich, bis sie von Anselme aus ihrer peinlichen Lage erlöst werden. Jubelausbruch. Die Glücklichen gehen ins Haus und nur die beiden Bediensteten Ergaste und Lydie bleiben zurück, um das Stück mit dem nachstehenden Dialog — wiederum spanischer Einfluss — zu beschliessen:

Erg.

Que t'en semble, Lydie?

Lydie

Et que t'en semble à toy?

Erg.

Sie ie t'offrois mes vœux?

Lydie

Je t'offrirois ma foy.

Erg.

Si tu veux, ie suis tien.

Lydie

Et si tu veux ie t'aime.

Erg.

Je parle tout de bon.

Lydie

Je parle tout de mesme.

Erg. luy touchant dans la main.

Va i jamais autre objet n'aura ma liberté.

Lyd.

O fauorable hymen et bien tost arrêté!

Rotrou's Soeur erfreute sich stets des fast einstimmigen Lobes der Theaterkenner und Litteraturhistoriker. Von den Tagen Molières an, der es wiederholt aufführte und selbst zu eigenen Erzeugnissen¹²⁾ ausbeutete bis auf unsere Zeit, wirkte es mit ungeschwächter Kraft auf die Gemüter. Mochte es auch noch vor Beginn des 18. Jahrhunderts von der Bühne verschwunden sein, bei der Lektüre bot es jenen Geistern, die mit Interesse in den vergilbten Denkmälern einer überwundenen Kunstperiode blätterten, den gleichen Genuss, wie den Cavalieren zu Zeiten der Fronte auf den Brettern. Parfait, der oder die Verfasser der *Bibliothèque du Théâtre français* u. a. im vorigen Jahrhunderte, Viollet-le-Duc, Guizot, Person, Chardon u. a. in unserem Jahrhunderte spenden dem Stücke den ungeteiltesten Beifall. Leider fällt der Ruhm davon nur zum geringsten Teil auf den französischen Dichter. Rotrou, wie wir gesehen haben, ist, mit Ausnahme der drei letzten Scenen und einer bereits früher erwähnten, nur freier Übersetzer des italienischen Stückes. Er kann höchstens für sich noch das Verdienst beanspruchen, darin manche Länge gekürzt, manche entbehrliche Scene beseitigt, manche Härte gemildert und das Ganze in zierliche, wohlklingende Verse gekleidet und durch zahlreiche

¹²⁾ In den „*Fourberies de Scapin*“ und im „*Bourgeois gentilhomme*“. Vielleicht geht auch der Schluss des IV. Aktes im „*Dépit amoureux*“ auf eine Anregung des vorhin (s. o. S. 146/47) mitgeteilten Schlusses der „*Soeur*“ zurück. Sogar ein grosser Teil der angeblich türkischen Wörter in der 3. u. 4. Scene des IV. Aktes im „*Bourg. gent.*“ sind Rotrou entnommen, nämlich: *Acciam croc soler . . . gidelum (ghidelum) varahini (vare hecc) . . . carbulath (carbulach) . . . Ambousahim (embusaim) oqui (ogni) boraf — carigar camboto (camboco) — catamalequi (catamelechi) basum base (basumbasce) Ossa Bel-men* —. Einige der angeblich türkischen Wörter hat Molière im *Médecin malgré lui* verwendet. Sganarelle gebraucht dort als Latein (II, 6): *Cabricias (cabrisciam), ossabundus (ossasando) nequeis nequer*. Die Form der Wörter bei Molière entscheidet zugleich eine Frage, die bisher noch unbeantwortet geblieben, ob nämlich Molière Rotrou, oder direkt dessen Quelle selbst benutzt habe. Da die obigen Wörter bei Porta *Acciam cioch, carbulah, enbusaim, busumbasce cabrasciam, catalamechis* geschrieben sind, sonach die Übereinstimmung mit Rotrou grösser ist als die mit Porta, so dürfen wir wohl annehmen, dass Molière nur die französische Nachahmung und nicht die italienische Quelle gekannt hat. Eine Würdigung des Einflusses, welchen Rotrou auf Molière oder andere Dichter, sei es gleichzeitige, sei es spätere, ausgeübt hat, beabsichtige ich nicht an dieser Stelle.

treffliche Gedanken bereichert zu haben. Das ist nicht viel und mit Bedauern wird man aus der Ruhmeskrone unseres Dichters eine Perle verschwinden sehen, die man insgemein als seine beste komische Leistung und als eines der besten Originallustspiele vor Molière zu betrachten gewohnt war. Es scheint, dass dem *Lieutenant particulier* von *Dreux* die Berufsgeschäfte nicht viel Zeit zu selbstständigen Dichtungen, zu freien Schöpfungen übrigliessen, so dass er, um seine dramatische Muse nicht ganz feiern zu lassen, zu derartigen freien Übersetzungsarbeiten griff. Es ist eigentümlich, dass wir ihn mit vorrückendem Alter, mit der fortschreitenden Vortrefflichkeit seiner Sprache, seiner Verse, mit der grösseren Vertiefung seiner Charaktere immer abhängiger von seinen Vorbildern werden sehen. Wie frei er noch in seinen früheren Nachbildungen schaltete, zeigte uns die aus dem Jahre 1634 stammende „*Pelerine Amoureuse*“; bereits minder selbständig ist, wie wir fanden, seine „*Clarice*“ gehalten und endlich die letzten Stücke nach italienischen Mustern, „*Celie*“ und besonders „*La Soeur*“ leisten fast ganz Verzicht auf Originalität. Freilich spielte der Zufall Rotrou seine italienischen Vorbilder in einer solchen Reihenfolge in die Hände, dass er, bescheiden wie er war, in steigender Bewunderung für die Vortrefflichkeit ihrer Verfasser seinen eigenen Dichtergenius unterdrückte, um als Übersetzer oder getreuer Nachahmer eine mehr untergeordnete Rolle zu spielen.

Ich bin zu Ende. Den vielen fremden Autoren — vornehmlich spanischen — die auf die Entwicklung des französischen Drama's im 17. Jahrhundert mächtig eingewirkt, hat der Literaturhistoriker nunmehr zwei bisher wenig beachtete Italiener hinzuzufügen: G. B a r g a g l i und besonders **G. B. Porta**. Rotrou aber ging etwas kleiner aus dieser Untersuchung hervor, als man ihn in den jüngsten Jahren gerne hinstellen wollte. Der letzte Rest von Originalität, der ihm verblieben war, ist geschwunden. Ich bemerke schon hier, dass auch die späteren Stücke, die er schrieb, alle nach spanischen Vorbildern, in dieser Hinsicht nicht höher stehen. Doch hüte man sich vor voreiligen Schlüssen. Rotrou's Platz im französischen Drama ist damit nicht erschüttert. Mochte er bei jenen italienischen Stücken, ähnlich wie bei denen nach antiken Mustern, vielleicht als zu getreuer Nachahmer erscheinen, als dass dabei viel für seinen eigenen Ruhm abfallen konnte: in den nach spanischen Vorbildern und insbesondere in jenen, die er an seinem Lebensabend schuf, ist er bei aller stofflicher Abhängigkeit doch so selbständig in der Auffassung des Einzelnen, in der Zeichnung der Charaktere und in der künstlerischen Gestaltung des Ganzen, dass sie als originelle Schöpfungen und einige davon — *St. Genest*, *Venceslas*, *Cosroes* — mit Recht als Meisterwerke der französischen Bühne betrachtet werden.

A n h a n g.

PORTA'S SORELLA

in England.

THE
HISTORY OF THE
CITY OF
PORTLAND
FROM
THE
FIRST
SETTLEMENT
TO
THE
PRESENT
TIME
BY
J. W. L. GARDNER
VOLUME I
PUBLISHED BY
J. W. L. GARDNER
1880

Fast um dieselbe Zeit wie in Frankreich war Porta's Lustspiel in England nachgeahmt worden. Thomas **Middleton**, ein Zeitgenosse Shakspeare's, wird uns als der Verfasser der Nachbildung genannt. Es liegt auf der Hand, dass eine Vergleichung der beiden Bearbeitungen, der englischen und französischen, im hohen Grade interessant und belehrend sein muss. So will ich denn etwas über mein Ziel hinausgehen und die Leistung des Briten und ihr Verhältnis zu Rotrou einer kurzen Betrachtung unterziehen. Middleton und Rotrou sind Sterne zweiter Grösse und gerade deshalb spiegeln sie die Eigentümlichkeiten, die Strömungen ihrer Zeit und Nation getreulicher ab, als jene erlauchten Geister, die wie Dante, Shakspeare, Molière und Goethe über alle Schranken der Zeit und Nation hinweg sich die Hand reichen und ewig junge, ewig gültige Muster des Schönen schaffen.

Doch müssen wir unsere Erwartungen bei näherer Besichtigung des englischen Stückes etwas herabstimmen. Der Wettkampf der beiden Dichter geschieht nicht *on fair ground*, nicht *on equal terms*. Der Engländer hatte sich — ächt englisch — seine Aufgabe, seine Bürde verdoppelt. Sein Stück, welches unter dem Titel

„No wit, no help like a Woman's“ ¹⁾

erschien, enthält eine doppelte Handlung, wovon jede zu einem Drama vollkommen gereicht hätte. Während die eine, die man wegen ihres grösseren Umfangs und, weil sie dem Titel entspricht, als *chief-plot* bezeichnen muss, spanischen Ursprungs scheint, ist nur die Nebenhandlung (*the under-plot*) eine Nachahmung der *Sorella*. Unter solchen Umständen ist eine Konkurrenz der beiden Dichter eigentlich ausgeschlossen. Sie lassen sich nicht mehr wegen des Ganzen, sondern nur noch wegen Einzelheiten, besonders wegen

¹⁾ No { Wit } like
 { Help }

A *Womans. A Comedy, By Tho. Middleton. Gent. London: Printed for Humphrey Moseley, at the Prince's Arms in St. Pauls Churchyard 1657 8^o.* — In Ermangelung dieser Originalausgabe habe ich A. Dyce's Ausgabe der *Works v. Th. Middleton*, benutzt, dem ich auch Band V, p. 3) diese Angabe über die Originalausgabe entnehme.

der Charaktere und der Ausführung mancher Szenen mit einander vergleichen. Doch bietet auch dies beachtenswerte Momente genug, um die Arbeit zu unternehmen. Natürlich konnte der englische Dichter nicht die ganze ziemlich grosse italienische Komödie aufnehmen, er musste sich zu starken Kürzungen und Vereinfachungen der Fabel, der Intrigue und des Dialogs entschliessen. Gleichwohl geht sein Stück (126 Seiten 8^o) noch über den gewöhnlichen Umfang hinaus. Auch Zahl und Wesen der Personen erfuhren Veränderungen. Es fehlen die Amme (oder Vertraute) und, wie bei Rotrou, die Figuren des Capitano und Parasiten. Orgio's Stellvertreter (Sunset) erscheint nicht als der Oheim, sondern als der Vater von Jane (Sulpizia). Aus Geronte und seinem Sohne wurden Holländer, von denen wir nicht einmal die Namen erfahren. Sonst sind die Namen der Personen englisch und die Handlung spielt — abweichend von Rotrou, der den Schauplatz seines Vorbildes beibehielt — in London. Verfolgen wir nun kurz den Verlauf des *under-plot*:

Dem „knight“ Sir Oliver Twilight (Pardo-Anselme) ist Gattin und Tochter „*some ten years since*“ zur See von den „*Dunkirks*“²⁾ geraubt und verkauft worden. Er hat seinen Sohn Philipp (Attilio) und seinen Diener Saviourwit (Trinca) zu deren Auslösung vor 5 Monaten, als er von ihrem Schicksal und Aufenthalt brieflich hörte, mit 600 *crowns* (600 *ducats* bei Rotrou, dagegen 300 *scudi* bei Porta) übers Wasser geschickt. Man beachte, dass Middleton, gleich Rotrou, die bei Porta etwas zu langen Zeiträume abkürzt. Porta lässt Costanza 20 Jahre in der Sklaverei, Rotrou 16, Middleton 10. In Antwerpen verliebte sich Philipp in einem Wirtshaus in eine junge Dame „*wedded and bedded her*“ (I, 1) und brachte sie als angebliche Schwester Grace (Cleria-Aurelie) heim. Sir Oliver hat sie nun mit einem alten Narren „*One Weatherwise, that wooes by the almanac*“ verlobt „*because the fool demands no portion*“ und den Sohn mit Jane, Sunsets Tochter. Hier beginnt, wie bei Porta und Rotrou die Handlung.

Die erste Scene Middleton's entspricht Porta's erstem Akt (Rotrou I. Akt und II, 1—2), jedoch da die Amme im Stücke nicht vorkommt, fiel die Sc. 4 (Rotrou I, 2.—3. Sc.) ganz weg. Der Inhalt deckt sich so ziemlich bei den 3 Stücken; jedoch herrscht noch grössere Übereinstimmung zwischen M. und R. als zwischen M. und Porta. So zieht z. B., wie bei Rotrou Eraste, bei M. Sandfield (Erotico), als er seinen Freund für treulos hält, das Schwert gegen ihn, ein Zug, der bei Porta fehlt. Die Unterredung

²⁾ A. Dyce erklärt (James Shirley's *Works* II, 428): „*Dunkirks are privateers from this port, which were then and long afterwards the disgrace and the terror of England*“. Man vergl. ferner Middleton's *Works* III, p. 132 Anmerk. Die Bewohner Dünkirkens, bekannt als kühne Seeleute, scheinen damals Kaperei gegen England getrieben zu haben. *Dunkirk* steht übrigens des Versmasses halber für *Dunkirkers*.

zwischen Sir Oliver und Saviourwit trägt einen wesentlich anderen Charakter als bei Porta und Rotrou. Der Alte hat am Betragen seiner Kinder nichts zu tadeln. Die Scene dreht sich bloß darum, dass der Geizhals seine Tochter „*with no portion*“³⁾ an den Mann bringen möchte. Den ihm vorgeschlagenen Sandfield acceptiert er daher unter dieser Bedingung sofort mit grösster Freude und verabschiedet ohne weiteres persönlich den alten Kalendernarren.

Nun folgt die Haupthandlung und erst in der 3. Scene des I. Aktes wird unsere Fabel wieder aufgenommen. Es erscheint, nach einer kurzen Scene, in der sich Sir Oliver und Sandfield verständigen (entspr. Porta II, 4, Rotrou II, 6) ein *Dutch merchant with a little boy in great slops*⁴⁾ und überbringt Twilight Nachrichten von seiner noch lebenden Gattin. Die Scene stimmt mit Porta III, 2—5 und Rotrou's III. Akte (ausgenommen der 1. Sc.) ziemlich überein. Die türkischen Gespräche sind natürlich durch holländische (oder flämische) ersetzt.

Wir haben jetzt wieder eine längere Unterbrechung durch die Hauptintrigue. Die Fortsetzung des *under-plot* erfolgt in der 2. Scene des II. Aktes, welche der 2. Scene des IV. Aktes bei Porta, und Rotrou IV, 1 inhaltlich gleichkommt. Lady Twilight, aus der Gefangenschaft heimkehrend, trifft mit ihrem Sohne zusammen. Mehr noch als dem Italiener nähert sich M. hier wiederum Rotrou; denn auch er beseitigt, wie dieser, den Monolog der Mutter, auch er lässt den Sohn ehrerbietiger gegen die Mutter auftreten, als Porta.

Der übrige Teil des II. Aktes, sowie der ganze III. ist der anderen Handlung gewidmet und erst zu Anfang des IV. Aktes kommt der Engländer auf „*die Schwester*“ zurück. Die 1. Scene dieses Aktes schliesst sich als Fortsetzung direkt Porta IV, 3—6 und Rotrou IV, 3—7 an. Die Lücke des Italieners, welcher Pardo mit keinem Worte mehr auf den vom Sohne und Diener ihm gespielten Streich zurückkommen lässt, hat der Verfasser von „*No wit etc.*“, gleich Rotrou, gemerkt und geschickt ausgefüllt.

Der Rest des Lustspiels gehört der Hauptfabel; nur ganz kurz am Schlusse des V. Aktes, nach den Erkennungen in dieser letzteren, haben wir auch die Lösung unseres Knotens. Lady Goldenfleece, die vielumworbene Wittwe, enthüllt den Kinder-tausch, zu dessen Geheimhaltung sie durch Sunsets sterbende Gattin eidlich verpflichtet worden war, und die Fabel endigt, mehr wie bei Rotrou, als bei Porta; indem wie bei jenem die Lösung der Wirren im Beisein aller Personen vorgenommen wird (man vergl.

³⁾ Das im *Cinquecentistendrama* viel spukende „*senza dote*“ (Rotrou und nach ihm Molière „*sans dot*“). Merkwürdigerweise findet sich in dieser Scene eine Stelle, die lebhaft an eine ähnliche bei Molière erinnert. Saviourwit gebraucht zweimal das Wort „*proportion*“. Da bemerkt Sir Oliver: „*I can abide no word that ends in portion*“ (=dot.). Von Molière's Harpagon sagt La Flèche (*Avaro* II, 5) „*donner est un mot pour qui il a tant d'aversion qu'il ne dit jamais*“ „*Je vous donne, mais je vous prête le bonjour*“.

⁴⁾ *slops i. e. wide trousers* (Dyce); ein Ersatz für die Türkentracht.

dagegen Porta). Noch eine Übereinstimmung zwischen Middleton und Rotrou darf nicht übersehen werden. Rotrou's Lydie ist 14 Jahre im Dienste bei Orgye (Orgio's Balia 30 Jahre) und hat das Geheimnis von ihrer Mutter auf dem Todenbette erfahren. Lady Goldenfleece spricht ebenfalls von 14 Jahren und hat die Sache von Sunset's Weib auf deren Todenbett gehört.

Um eine Idee von dem Dialog, der Sprache und der Komik der englischen Arbeit zu geben, sei ein Teil der Scene, in welcher Saviourwit Dutch spricht, hier wiedergegeben (I. Akt 3. Scene, *Middleton's Works* V, p. 33—35): ⁵⁾

Sir O. Twi. Did not you bring me word, some ten weeks since,
My wife was dead?

Sav. Yes, true, sir, very true, sir.

Sir O. Pray, stay and take my horse along with you, —
And with the ransom that I send for her,
That you redeem'd my daughter?

Sav. Right as can be, sir;
I ne'er found your worship in a false tale yet.

Sir O. — — — but I'm like
To find your worship now in two at once.

Sav. I should be sorry, to hear that.

⁵⁾ Die Weglassung Philipp's (*Attilio - Lelie's*) in dieser Scene des englischen Stückes ist keine Verbesserung. — Rotrou's Text (III,₁₅) als der ähnlichere stehe vergleichshalber hier:

Ans. (A Ergaste) Mais vien-ça qui t'a dit que ma femme estoit morte?
Quand à Constantinople as-tu porté tes pas?

— — — — —

Lelie Ergaste, et viste, vn mot, vn détour vne ruse.

Erg. Adieu mon personnage!

Lelie Et tost! *Erg.* J'ay beau rêver

Si vous ne soufflez, je ne puis l'acheuer.

Lelie Dieux que feray-ie? *Ergaste* à bout de son adresse!

— — — — —

Erg. Qui vous fait croire autrui contre nostre parole?

Qui vous a dans l'esprit mis ce soupçon friuole?

Ans. Geronte un mien amy.

Lelie Ne te relâche pas.

Ans. Qui de Constantinople arrivé de ce pas,
Pendant vn tour ou deux qu'il fait pour ses affaires
M'a laissé ce sien fils racheté des corsaires

— — — — —

Ans. Et soustient qu'à Venice en vne hostellerie

Lel. Dieux! *Ans.* Il a veu seruir, sous le nom de Sophie
Celle qui d'Aurelie usurpe icy le nom.

— — — — —

Erg. (*A Horace*) Vien-ça, ne nous mens point, sur quelle coniecture
Ton pere auance-t-il cette noire imposture? (Das übrige s. o. S. 134 ff).

Sir. O. *I believe you sir:*
Within this month my wife was sure alive
There's six weeks bated of your ten weeks lie;
As has been credibly reported to me
By a Dutch merchant father to that boy,
But now come over and the words scarce cold.

Sav. *O strange! [Aside].*
Tis a most rank untruth; where is he, sir?

Sir. O. *He will not be long absent.*

Sav. *All's confounded! [Aside].*
If he were here, I'd tell him to his face, sir,
He wears a double tongue, that's Dutch and English.
Will the boy say't?

Sir. O. *'Las, he can speak no English.*

Sav. *All the better; I'll gobble something to him [Aside].*
Hoyste kaloiste, kalooskin ce vou, dar sune alla
gaskin.

D. Boy. *Ick wet neat watt hey zackt; Ick unverston*
ewe neat.⁶⁾

Sav. *Why, la, I thought as much!*

Sir. O. *What says the boy?*

Sav. *He says his father is troubled with an imperfection*
at one time of the moon and talks like a madman.

* * * *

Sir. O. — — — *he told me, he saw this wench*
Which you brought home, at Antwerp in an inn.

* * *

Sav. *All's broke out! [Aside]*

— — — —

Quisquinikin sadlamare, alla pisse kickin sows
clows, hoff tofte le cumber shaw, bouns bus
boxsceeno.

D. Boy. *Ick an sawth no int hein clappon de heeke, I*
dinke ute zein zennon⁷⁾

Sav. *O, zein zennon! Ah ha! I thought how 'twould*
prove i'th'end: — the boy says they never came near
Antwerp, a quite contrary way round about by Parma.

Sir. O. *What's the same zein zennon?*

⁶⁾ Das Holländische, von welchem der Dichter eine gewisse Kenntniss gehabt zu haben scheint, ist in einem argen Zustand auf uns gekommen. Ich habe eine Verbesserung versucht, ob mit Glück, weiss ich nicht; jedenfalls sind mir bessere Vorschläge willkommen; hier lese ich: *Ick (Ik) weet niet wat hy zegt. Ick (Ik) verstaa (oder verstond) jou (u) niet.*

⁷⁾ Völlig sinnlos; vielleicht: *Ik verstaa niets van zijn klap; de gek is, ik denk, uit zijn zinnen.*

- Sav.* *That is, he saw no such wench in an inn: 'tis well I came in such happy time, to get it out of the boy before his father returned again; pray be wary, sir, the world's subtle; come and pretend a charitable business in policy and work out a piece of money on you.*
- Sir. O.* *Mass, art advised of that?*
- Sav.* *The age is cunning, sir; beside, a Dutchman will live upon any ground, and work butter out of a thistle.*
- Sir O.* *Troth, thou say'st true in that; they're the best thrivers In turnips, hartichalks and cabbishes. Our English are not like them.*
- Sav.* *O fie, no, sir!*
- Sir O.* *Ask him from whence they came, when they came hither.*
- Sav.* *That I will, sir. — Culluaron lagooso, lageen lagan rufft punkatee?*
- D. Boy.* *Nimd awaigh de cack. ⁸⁾*

* * * *

- Sav.* *The poor boy blushes for him: he tells me, his father came from making merry with certain of his countrymen, and he's a little steeped in English beer; there's no heed to be taken of his tongue now.*
- Sir O.* *Hoyday! how com'st thou by all this? I heard him speak but three words to thee.*
- Sav.* *O, sir, the Dutch is a very wide language; you shall have ten English words even for one. — — —*

Das englische Stück ist eine oberflächliche Arbeit, weniger die — hier nicht in Betracht kommende — Haupt-Intrigue, als die Nebenhandlung. Die Kürzungen, welche diese als solche erheischte, bewirkten die Verkümmernng nicht blos der besten Scenen, sondern auch einiger Charaktere. Sunset, Jane und Sandfield sind nichts als flüchtige Schatten und die Liebe der beiden letzteren wird nur so nebenher abgethan. Der Verfasser hat sich mehrere der vorzüglichsten Scenen entgehen lassen und andere, indem er versuchte, selbständig zu sein, verdorben. So vermisst man z. B. mit Bedauern die köstliche Scene, in welcher Trinca die Liebeleien des jungen Herrn mit der Schwester durch Türkensitte erklärt; desgl. die gelungene Stelle, wo Trinca Costanzen seine Bewunderung über ihr natürliches Spiel ausdrückt u. s. w. Und wenn man auch anerkennen muss, dass der Verfasser rühmlichst bemüht war, die Fabel zu lokalisieren und sich im Dialog seine Selbständigkeit zu wahren, so entschädigt das nicht für den Verlust der spannenden Handlung, der wirkungsvollen prächtigen Scenen.

Die Flüchtigkeit der Arbeit zeigt sich besonders noch in der

⁸⁾ Vielleicht: *Neemt den gek weg!*

schlechten Motivierung der Handlung. Alles ist unbestimmt, schwebt, so zu sagen, in der Luft. Lady Twilight reist mit ihrer Tochter nach Guernsey, wir erfahren nicht, warum? Sie wird die Beute der Piraten und verkauft, wir erfahren nicht, wohin? Sir Oliver hört von ihrem Aufenthalt und schickt den Sohn mit Lösegeld fort — wir hören wiederum nicht, wohin? Der Dutch merchant sucht Sir Oliver auf, man sagt uns nicht, was ihn nach London führt und wieso und wo er mit Lady Twilight zusammengetroffen ist. Lady Goldenfleece wird von Sunsets Weib zur alleinigen Wisslerin eines wichtigen Geheimnisses gemacht, ohne dass uns klar wird, wie gerade sie dazu kam und warum Sunset, der doch das grösste Interesse daran hatte, nichts davon erfahren durfte. Kann sonach das englische Stück in seiner Wirkung keinen Vergleich mit dem italienischen und dessen französischer Nachbildung aushalten; ist seine Komik auch weit hinter derjenigen der Beiden zurückgeblieben: so behauptet es doch einen Vorzug vor Rotrou's Arbeit, den wir nicht gering anschlagen dürfen. Der Engländer ist kein sklavischer Nachahmer; er ist — ich habe es bereits gesagt — durchaus unabhängig in seinem Dialog. Mögen Rotrou's Verse witziger, packender als jene Mischung von Versen und Prosa sein, so sind diese wenigstens des Briten unbestrittenes Eigentum; er zeigt uns nur sein eigenes Licht, während Rotrou mit erborgten Lichte glänzt. Ferner haben die Charaktere des Insulaners — was sich von Rotrou's nicht sagen lässt — ein ausgesprochenes nationales Gepräge: sie sind Engländer, keine farblosen Romanhelden, wie die meisten Personen im französischen Drama der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ich berühre hier Punkte, die als charakteristisch für die Schaffensweise der Dramatiker der beiden Nationen um jene Zeit gelten dürfen. Der Engländer, ob seine Quelle ein Roman, eine Chronik, eine Novelle oder — ein ausländisches Drama war, er goss das Material in die volksthümliche durch Shakspeare zur unbestrittenen Herrschaft gelangte Form, seine Gestalten wurden — wo auch der Schauplatz war — Engländer, sein Witz, sein Stil blieb fast unberührt von den fremden Vorbildern. Er borgte eben nur die Fabel, die Situationen, höchstens noch hin und wieder einen Charakter. Sehr viele Nachbildungen fremder Stücke lassen sich in der Blütezeit des englischen Theaters nicht nachweisen. Anders der Franzose: Kein Shakspeare hatte seinem Theater eine bestimmte Form, einen ausgeprägten Charakter verliehen. Es fehlte das Nationale. Jedes Drama war des Erfolgs sicher, das eine spannende Handlung besass und in fließenden Alexandrinern geschrieben war. Fremde Sitten, fremde Charaktere erregten keinen Anstoss. So liess sich auf billige Weise der Ruhm, Dramatiker zu sein, erwerben. Daher die vielen Stücke, bei welchen die Verfasser eigentlich nichts thaten als antike, spanische oder italienische Werke in mehr oder minder geschickte Alexandriner zu übertragen. Während also

im englischen Drama die exotischen Schösslinge unterm freien Himmel sich akklimatisierten, munter und üppig emporwuchsen und schöne Blüten und Früchte trieben, blieben sie im französischen Drama Treibhauspflanzen.

Doch um auf unser englisches Lustspiel zurückzukommen, so hat sich mir — und vielleicht auch dem Leser — eine Beobachtung aufgedrängt, die noch zur Sprache kommen muss. Die oben erwähnten vielen auffallenden Übereinstimmungen mit Rotrou können nicht das Werk des Zufalls sein. Sie zwingen vielmehr zur Annahme, dass dem Verfasser von *No wit, no help like a woman's* nicht sowohl Porta, als Rotrou zur Vorlage gedient hatte. Nun starb Middleton freilich bereits 1627.⁹⁾ Allein wer sagt uns, dass er wirklich der Verfasser des Stückes sei? Er wird auf dem Titelblatte der Originalausgabe genannt? Wie viele Dramen erschienen damals unter falschen Namen; man denke nur an die, welche den Namen Shakspeare's tragen, ohne von ihm herzurühren. Tatsache ist, dass das Lustspiel erst 1657, also 10 Jahre nach Rotrou's „*Soeur*“ im Drucke erschien. Im Texte selbst wird die Jahrzahl 1638¹⁰⁾ als die laufende genannt. Demnach hätte Middleton das Stück 11 Jahre nach seinem Tode verfasst! Ward (II S. 92) sucht sich zwar damit zu helfen, dass er diese Zahl bei einer späteren Aufführung erst in das Stück kommen lässt und ich will diese Annahme nicht ganz von der Hand weisen, allein eigentlich liegt dazu kein Grund vor, als die Notwendigkeit, die Autorschaft Middletons mit jenem Datum zu vereinigen. Andererseits stellt die Jahrzahl 1638 wieder die Möglichkeit, dass Rotrou's erst 1645 verfasstes Lustspiel als Vorbild benützt worden, in Frage. Doch böte dieser Umstand weniger Schwierigkeit — indem Dichter ihre Handlung zwar nie in eine spätere Zeit, als in der sie schreiben, aber nur zu oft in eine frühere verlegen — wenn uns nicht die Aufführung des Stückes für 1638 anderweitig verbürgt wäre. Unter James Shirley's Gedichten befindet sich (*Works* VI p. 492) „*a Prologue to a play there (at Dublin) called No wit to A Woman's*“. Shirley hielt sich von 1637—39 zu Dublin¹¹⁾ auf, so dass die Aufführungszeit 1638 zur Gewissheit wird. Unter solchen Umständen bleibt uns nur ein Ausweg, der sich übrigens ganz ungezwungen dadurch ergibt, dass die Zeitangabe 1638 sich nur in der Haupthandlung befindet. Das 1638 aufgeführte Stück — sei es nun, dass Middleton

⁹⁾ Dieses Datum giebt A. Dyce in seinem *Account of the Author* und nach ihm Ward (*A. History of Engl. Dram. Literature etc. London 1875. II S. 68*); ausserdem habe ich irgendwo noch das Datum 1628 gelesen.

¹⁰⁾ Im III. Akte p. 87 (des V. Bandes, ed. Dyce); die Stelle lautet: *If I, that have proceeded in five-and-twenty such books of astronomy, should not be able to put down a scholar now in one thousand six hundred thirty and eight, the dominical letter being G., I stood for a goose.*

¹¹⁾ Siehe J. Shirley's *Dramat. Works and Poems Lond. 1833 I praef. XXXIV.* und Ward II, p. 310.

es schrieb, in welchem Falle wir Wards Erklärung adoptieren, sei es dass es von anderer Hand herrührt — enthielt nur die Haupthandlung. Die Nebenintrigue ist der Zusatz eines späteren Bearbeiters und zwischen 1645/47—1657 entstanden. Zu Gunsten dieser Hypothese lässt sich noch folgendes anführen: Die beiden Intriguen des Stückes laufen neben einander her, ohne irgendwie organisch zu verwachsen, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn beide ursprünglich von einem Kopfe entworfen und ausgeführt worden wären. Der *chief-plot* kann ohne die geringste Änderung abgetrennt und als gesondertes Stück aufgeführt werden. Der *under-plot* scheint demselben nur ganz flüchtig und lose angefügt.

„*No wit no help like a Woman's*“ ist also in seiner jetzigen Gestalt sicher nicht von Middleton und nicht vor 1647 geschrieben. Wer es umgearbeitet hat, wird sich kaum mehr feststellen lassen.

Solche Umarbeitungen und Erweiterungen älterer Stücke waren kurz vor und besonders nach der Restauration an der Tagesordnung. Ich will nur noch eine erwähnen, nämlich Middleton's „*The Mayor of Quinborough*“, welches Stück nach Ward's Ansicht (II, S. 71) „*has come down to us with additions*“.

Das überraschende Ergebnis dieser Untersuchung ist also, dass Rotrou in England, vielleicht noch zu seinen Lebzeiten, nachgeahmt wurde. Es ist dies zunächst ein neuer Beweis für die Zugkraft, für den Erfolg von „*La Soeur*“.¹²⁾ Es wird uns aber ausserdem noch die Möglichkeit nahe gelegt, dass auch andere Dramen des „*Druiden*“ in England Nachahmung gefunden haben. Vielleicht gelingt es mir noch, die eine oder andere Nachbildung zu entdecken.

¹²⁾ Ausser der durch Rotrou vermittelten „*Sorella*“ wurden noch andere Stücke Porta's in England nachgeahmt, ich nenne hier den „*Albumazar*“ des T. Tomkins, eine ziemlich getreue Wiedergabe von Porta's „*Astrologo*“ und die lateinische Komödie „*Ignoramus*“ von George Ruggle, eine Bearbeitung der „*Trappolaria*“, beide 1614/15 vor Jakob I im Trinity College zu Cambridge aufgeführt. Siehe Ward *Hist. of Engl. dram. Lit.* II p. 367.



Druckfehler.

Seite	4 Zeile	11	von oben	lies Repertoire	statt Repertoire.
"	4	"	15 " unten	" <i>Ferdinando</i>	" <i>Fredinando.</i>
"	4	"	3 " "	" <i>letta</i>	" <i>lettea.</i>
"	8	"	17 " oben streiche denn.		
"	19	"	4 " unten	lies <i>luoghi</i>	" <i>luochi.</i>
"	19	"	5 " "	" <i>altre</i>	" <i>alte.</i>
"	20	"	7 " oben	" noch	" nach.
"	23	"	5 u. 9 von unten	" <i>giouane</i>	" <i>giovano u. giovane.</i>
"	24	"	10 von unten	" <i>servo</i>	" <i>serva.</i>
"	26	"	12 " oben	" <i>fauoreuole</i>	" <i>fauovreuele.</i>
"	26	"	1 " unten	" <i>d'vn</i>	" <i>d'on.</i>
"	28	"	25 " oben	" <i>troublés</i>	" <i>troublé's.</i>
"	32	"	19 " "	" <i>t'ay</i>	" <i>tag</i>
"	33	"	21 " unten	" <i>a che</i>	" <i>aoche.</i>
"	37	"	10 " oben	" <i>Figliuolo</i>	" <i>Figluola.</i>
"	45	"	8 " unten	" <i>Prigione</i>	" <i>Prigicne.</i>
"	46	"	6 " oben nach sich ergänze ihm.		
"	46	"	29 " "	lies <i>cortigiana</i>	" <i>coctigiana.</i>
"	50	"	21 " unten	" <i>Foletto</i>	" <i>Faletto.</i>
"	50	"	26/7 " "	" <i>Trappolaria</i>	" <i>Traplolaria.</i>
"	50	"	27 " "	" <i>Fantesca</i>	" <i>Fautesca</i>
"	55	"	22 " oben	" geraten	" verraten.
"	58	"	27 " unten	" Rache	" Rechte.
"	59	"	23 " "	" <i>Introduzione</i>	" <i>Indrotuzione.</i>
"	59	"	23 " "	" <i>Patrañuelo</i>	" <i>Patronuelo.</i>
"	63	"	6 " oben	" <i>Consuln</i>	" <i>Consule.</i>
"	63	"	27 " "	" <i>Desengaño</i>	" <i>Desenganno.</i>
"	63	"	14 " unten	" <i>Paladino</i>	" <i>Paladins.</i>
"	73	"	24 " "	" <i>quello</i>	" <i>qello.</i>
"	74	"	11 " oben	" <i>di</i>	" <i>de.</i>
"	76	"	4 " "	" <i>spingi</i>	" <i>spinge.</i>
"	81	"	7 " unten	" 5	" 4.
"	81	"	25 " "	" <i>auoir</i>	" <i>auvir.</i>
"	82	"	22 " oben	" <i>receuoir</i>	" <i>receuoir.</i>
"	82	"	23 " "	" <i>D'vn</i>	" <i>D'on.</i>
"	88	"	7 " "	" <i>égal</i>	" <i>ègal.</i>
"	88	"	10 " unten	" <i>quante</i>	" <i>quate.</i>
"	96	"	4 " oben	" <i>disacerbarmi</i>	" <i>di sacerbarmi.</i>
"	97	"	6 " "	" wohlbekannter	" wohlbekannte.
"	103	"	6 " unten	" seiner	" feiner.
"	128	"	1 " oben	" <i>A qui</i>	" <i>Aqui.</i>

Verlag von Eugen Franck's Buchhandlung (Georg Maske), Oppeln.

Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert

von

Dr. phil. Heinr. Kœrting

weil. Professor f. romanische Philologie an der Universität Leipzig.

Zweite, durch einen Lebensabriss des verstorbenen Verfassers vermehrte,
Ausgabe. 2 Bde. broch. 10 Mk., gebd. 12 Mk.

Über zwei religiöse Paraphrasen P. Corneille's:

L'Imitation de Jésus-Christ und die Louanges de la Sainte Vierge.

Ein Beitrag zur Corneille-Forschung

von

Dr. phil. Heinr. Kœrting.

Preis broch. 2 Mk.

Carlo Goldoni in seinem Verhältniss zu Molière.

Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Litteratur Italiens im
XVIII. Jahrhundert

von

Dr. H. A. Lüder.

Preis broch. 1.50 Mk.

Voltaire's Leben und Werke

von

Dr. R. Mahrenholtz.

2 Bde. Preis broch 10 Mk., in 1 eleg. hlbfrz. Band gbd. 12 Mk.

Molière's Tartuffe.

Geschichte und Kritik

von

W. Mangold.

Preis broch. 3 Mk.

Scarron's „Virgile travesti“

von

H. P. Junker.

Preis broch. 2 Mk.

Fahrten nach Sonne und Mond.

Studien, insbesondere zur französ. Literaturgeschichte des XVII. Jahrhunderts
(Cyrano de Bergerac)

von

Dr. E. Høenncher.

Preis broch. 1.35 Mk.

Deutsche Kultur und Litteratur des XVIII. Jahrhunderts

im Lichte der zeitgenöss. italienischen Kritik

von

Dr. Theod. Thiemann.

Preis broch. 3 Mk.

Etude sur Alexandre Hardy

par

E. Lombard.

Preis broch. 0.90 Mk.

Jean François Regnard.

Eine Lebensskizze

von

Dr. Richard Mahrenholtz.

Preis broch. 1.20 Mk.

Verlag von Eugen Franck's Buchhandlung (Georg Maske), Oppeln.

Wanderungen durch die französische Litteratur

von

H. Georg Rahstede.

Band I. Vincent Voiture 1597—1648.

Preis 4.50 Mk.

Über La Bruyère und seine Charaktere

von

H. Georg Rahstede.

Preis broch. 2 Mk.

Satyre Ménippée

de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la Tenue des Etats de Paris.

Kritisch revid. Text mit erklärend. Anmerk. u. histor. Einleitg.

von

Jos. Frank.

Preis 6 Mk.

Untersuchungen über die metrische Technik Corneille's

und ihr Verhältnis zu den Regeln franz. Verskunst.

I. Teil: Silbenzählung und Hiatus.

von

Dr. W. Ricken.

Preis broch. 2.60 Mk.

Über Deklamation und Rythmus französ. Verse

von

E. O. Lubarsch.

Preis broch. 1.50 Mk.

Rousseau und Byron.

Ein Beitrag zur vergleich. Litteraturgeschichte des Revolutionszeitalters

von

Dr. Otto Schmidt.

Preis broch. 3 Mk.

Chronolog. Verzeichnis französischer Grammatiken.

Vom Ende des XIV. bis zum Ausgange des XVIII. Jahrh. nebst Angabe der bisher ermittelten Fundorte derselben

von

E. Stengel.

Preis broch. 4.50 Mk.

Zeittafel zu Victor Hugo's Leben und Werken

von

K. A. Martin Hartmann.

Preis broch. 1.60 Mk.

Militärische Ansprachen u. Proklamationen Napoleons I.

von

K. A. Martin Hartmann.

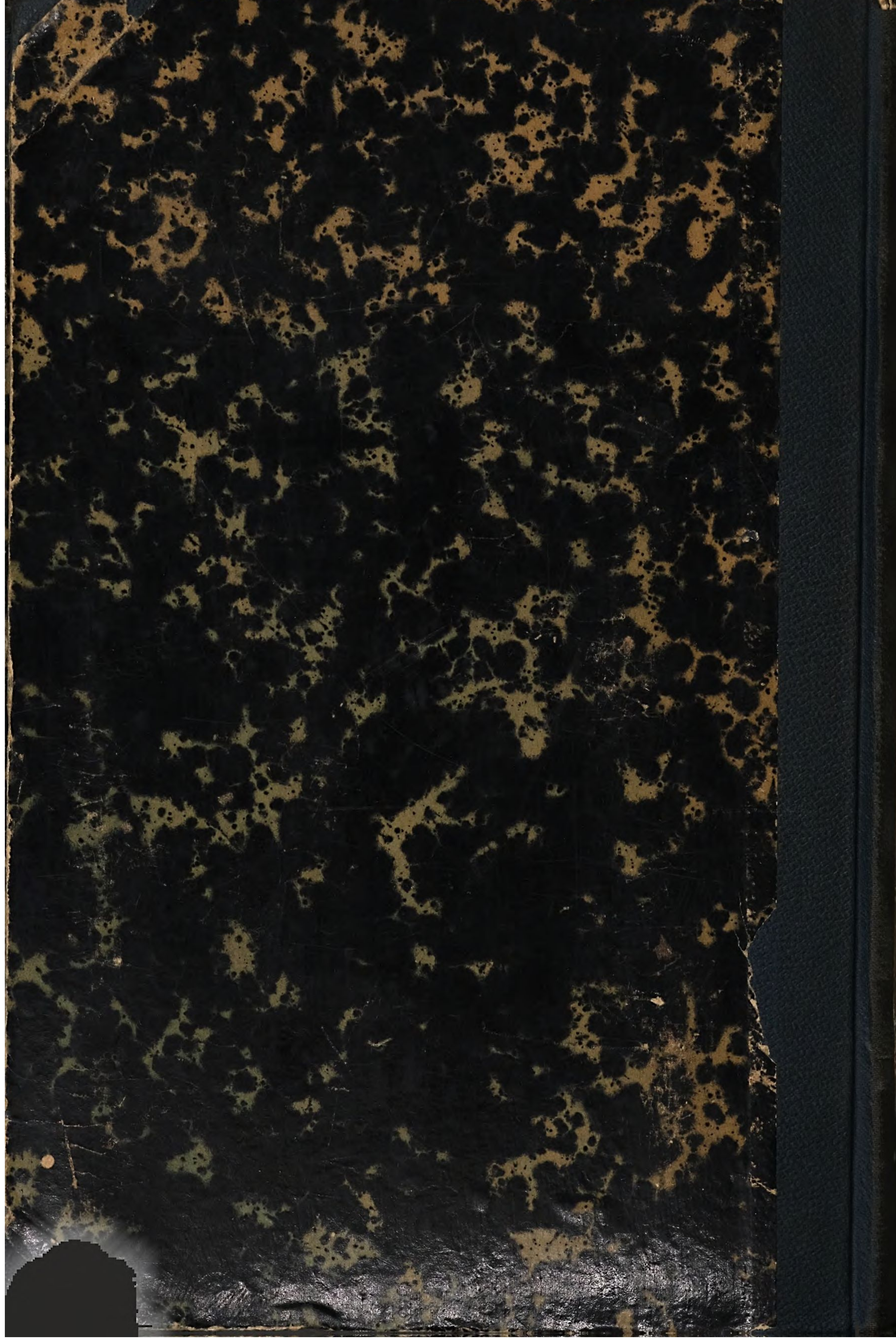
Preis broch. 2.50 Mk.

Real-Encyklopaedie des französ. Staats- und Gesellschaftslebens

von

H. J. Heller.

Preis broch. 10 Mk., eleg. gebd. 11 Mk.



Stiefel, Arthur Ludwig,

Unbekannte italienische Quellen Jean de Rotrou's

Oppeln ; Leipzig 1891

L.lat.f. 295 hb-5

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11645751-5